

PARAGONE

diretto da Roberto Longhi

73

ARTE


BOLOGNA: *Il 'Carlo V' del Parmigianino* - MORTARI:
Aggiunte all'opera di Francesco Cozza - VALCANOVER:
Affreschi sconosciuti di Pietro Longhi

Antologia di artisti - Antologia di critici
Appunti

GENNAIO

SANSONI EDITORE - FIRENZE

1956



Digitized by the Internet Archive
in 2025

PARAGONE

Rivista di arte figurativa e letteratura

diretta da Roberto Longhi

ARTE

Anno VII - Numero 73 - bimestrale - gennaio 1956

SOMMARIO

FERDINANDO BOLOGNA: *Il 'Carlo V' del Parmigianino* - LUISA MORTARI:
Aggiunte all'opera di Francesco Cozza - FRANCESCO VALCANOVER: *Affreschi*
sconosciuti di Pietro Longhi

ANTOLOGIA

Di artisti: *Inediti di Pellegrino Tibaldi* (F. Bologna) - *Baciccio: Three*
Little Known Paintings (R. Engass)

Di critici: *Roland de Virloys* (C. Bertelli)

APPUNTI

Libri: *André Chastel: 'Marsile Ficin et l'art'* (E. Garin)

Mostre: *Sulla mostra dei dipinti senesi del contado e della Maremma* (C. Volpe)

L'esposizione di chiaroscuri agli Uffizi (D. Sanminiatielli) - *La collection*
Courtauld à Paris (V. Bloch)

Redattori:

FRANCESCO ARCANGELI, FERDINANDO BOLOGNA,
GIULIANO BRIGANTI, RAFFAELLO CAUSA, MINA GREGORI,
ROBERTO LONGHI, ILARIA TOESCA, CARLO VOLPE,
FEDERICO ZERI

Redazione

Via Benedetto Fortini, 30 - Firenze

Amministrazione

CASA EDITRICE SANSONI
Viale Mazzini, 46 - Firenze

★

*Sei fascicoli dedicati all'arte figurativa
si alternano nell'annata a sei fascicoli dedicati alla letteratura*

★

Prezzo del fascicolo artistico	L. 600
Prezzo del fascicolo letterario	L. 400
Abbonamento alla sez. Arte	L. 3300
Abbonamento alla sez. Letteratura	L. 2000
(estero L. 4500 e L. 3000)	
Abbonamento cumulativo	L. 5000
(estero L. 7000)	

IL 'CARLO V' DEL PARMIGIANINO

IL Vasari ha tramandato che *'quando l'imperatore Carlo quinto fu a Bologna perché l'incoronasse Clemente settimo, Francesco (id est: il Parmigianino), andando talora a vederlo mangiare, fece senza ritardo l'immagine di esso Cesare a olio in un quadro grandissimo; ed in quello dipinse la Fama che lo corona di lauro, ed un fanciullo in forma d'un Ercole piccolino che gli porgeva il mondo, quasi dandogliene il dominio'*¹.

È il Vasari stesso a precisare che il dipinto, dopo qualche iniziale incertezza di destinazione, pervenne nelle mani del Cardinale Ippolito dei Medici e che questi ebbe a donarlo al cardinale Ercole Gonzaga, che lo portò a Mantova². Pare che qui, nel guardaroba dei duchi, l'allegoria carolina rimanesse almeno sino al tempo del sacco del 1630³; poi scomparve.

Furono in molti, successivamente, a considerarla perduta e finanche il Milanese, annotando intorno al 1885 la sua edizione del Vasari, asserì che *'s'ignora qual sorte abbia avuto questo gran quadro'*.

Nel frattempo, invece, un dipinto di soggetto affatto identico [tavola I] era entrato nella collezione di William Augenstein ed era stato esposto a Manchester, alla mostra che vi si tenne nel 1857; nel 1883 era passato alla raccolta Lesser, e di qui finalmente a Richmond, nella Galleria dei Cook⁴.

La sorte critica di questo dipinto, tuttavia, non si ricollegò subito a quella dell'opera citata dal Vasari — un intervallo troppo lungo si frapponeva fra i punti del tempo in cui questa era stata perduta di vista e quella era ricomparsa — e soggiacque inevitabilmente al parere più cauto, diciamo meglio più timido, che si trattasse soltanto di copia dell'originale perduto.

Nel 1912, il Borenius si sforzò di ripristinare il quadro Cook al rango degli autografi⁵ e lo sforzo convinse, almeno marginalmente, uomini come il Baldass⁶, Adolfo Venturi⁷, l'Antal⁸, il Copertini⁹. Senonché, mentre costoro evitarono o non ebbero occasione di discutere a fondo la questione, il parere del Borenius si presentò circondato di una serie così fitta di riserve e di cautele, che finì irrimediabilmente per cedere alle obiezioni più decise della Fröhlich-Bum¹⁰, rinforzate più tardi dall'Arslan¹¹, e anche dai due più recenti

ed informati estensori di lavori monografici sul Mazzola, il Quintavalle¹² ed il Freedberg¹³.

Quando a questo si aggiunga che la Fröhlich-Bum non solo aveva definito l'opera in questione copia da un Parmigianino perduto, bensì s'era spinta a precisare 'eine Kopie wohl florentinisch und noch aus dem 16. Jahrhundert', la questione avrebbe ragione di dirsi chiusa definitivamente in negativa, quasi senza possibilità di appello.

Invece, sottoposto ad una coraggiosa e oculatissima pulitura, il dipinto s'è ripresentato in un aspetto che, al confronto di quello documentato dalla foto Anderson [tavola 1/, è mancato poco che non rivelasse un quadro affatto diverso [tavole 2-4/, con tutti gli appigli per riaprire il caso e darne la soluzione positiva.

Le 'stentate durezza', la 'mancanza di immediatezza della resa', che avevano sfavorevolmente impressionato il Quintavalle, dopo la rimozione dello strato di sudicio che aggravava la superficie del dipinto, sono svanite al riapparire di un organismo pittorico di vera freschezza; vivo al punto di rivelare nei numerosi e spesso intelligentissimi 'pentimenti', all'altezza delle mani della Fama e dell'Ercole fanciullo, addirittura il modo fisico secondo il quale l'opera crebbe sotto il pennello dell'autore. Che non è argomento di secondaria importanza, al fine di stabilire l'autografia di un'opera, specie in un caso pari a questo in cui il dipinto, ammesso che fosse soltanto una copia, dovrebbe esserlo in termini letterali e obbedienti, non certo come interpretazione libera, e perciò suscettibile di varianti, di un modello prescritto¹⁴.

D'altronde, la forza singolare e affatto 'manierosa' con cui la famosissima fisionomia dell'Absburgo ora si vede bene come fosse stata colta quasi in caricatura, per favorire gli intenti deformativi di un preciso ideale stilistico, non può non essere ascritta alla mano stessa del Parmigianino. Adolfo Venturi aveva visto bene, al disotto della patina di sudicio, che 'l'immagine di Carlo V, con le sagome taglienti e angolose, temprata nell'acciaio al pari della corrusca armatura, s'incide nella nostra memoria come una potente affermazione di stile' (*Storia*, IX-2, p. 642).

I lumi sull'acciaio della corazza e l'animazione trasparente dei riflessi sul 'guarda-goletta' partecipano della stessa prontezza con cui erano stati dipinti quelli sull'elmo del 'Sanvitale' di Napoli. Il tocco lampeggiante, ma ordinato, che si appoggia sui riccioli della figura femminile è già

identico a quello che interesserà i capelli di tutte le figure monocrome nel sottarco della Steccata. La testa della 'Fama', dalla acconciatura elegantissima, che ormai è già sul limite in cui la 'maniera' sconfinava dall'arte, per farsi suggeritrice o seguace della 'moda', quasi si potrebbe permutare con quella dell' 'Eva', ancora alla Steccata, o della 'Madonna dal collo lungo' di cui costituisce il più convincente presagio. Non solo nell'invenzione; bensì nella fattura, nel modo indimenticabile di girare il pennello e addensare la materia per estrarne il brillo. Né vedo chi altri se non il Parmigianino, segnando l'occhio dell'Ercole fanciullo, avrebbe saputo cercarvi così acutamente dentro, per saggiare lo spessore delle palpebre; o, disegnando il braccio dello stesso personaggio, riprendervi in minore il gesto del Battista nella pala londinese; o infine, stendendo con ineguagliabile leggerezza il giuoco ordinato delle pieghe della tenda, sarebbe mai riuscito a cavarne il senso di vastità memoranda, che nel ricordo, fusa alla sensazione del tono cromatico predominante, si tinge del tipico, umido verde parmense.

*

Ristabilita la verità sul conto dell'autografia del quadro Cook, la conclusione che si debba riconoscere in questo, e non continuare a cercarlo altrove, l'originale descritto dal Vasari è implicita nelle cose. E non occorre insistere neppure sul problema della situazione obbiettiva dell'opera nel percorso artistico del suo autore; perché da una parte il Vasari, testimoniando sulle circostanze in cui il quadro fu dipinto, ha già dato tutte le indicazioni desiderabili per la datazione fra il 5 novembre 1529, quando Carlo V giunse a Bologna, e il marzo 1530, quando ne ripartì; dall'altra la critica recente e il Quintavalle in ispecie ne hanno già indicato i legami incontestabili con la 'Madonna della rosa', che sembreranno anche più convincenti quando saranno stati riaffiancati agli altri, notati dall'Arslan, con il 'Guerriero' di collezione privata milanese, la cui esatta ascrizione al Parmigianino non merita di essere posta in dubbio, o peggio, respinta ¹⁵.

Può essere utile, invece, soffermarsi sul significato che il dipinto, riscoperto davvero solo ora per la storia dell'arte, acquista rispetto all'ultimo decennio dell'attività del Mazzola.

Forse non è ancora abbastanza conosciuta quanto dovrebbe la propensione del Parmigianino verso i giuochi di deformazione ottica in quanto principio di osservazione,

anzi in quanto principio di particolare idealizzazione formale, secondo quell'irrefrenabile inclinazione verso il capriccioso e lo strano che caratterizzò il gusto eccitato della 'maniera'.

L'esempio dell'autoritratto giovanile oggi a Vienna, descritto dal Vasari in una delle pagine più brillanti delle sue *Vite*, ne è certo una prova paradigmatica, ad un livello di tenera risoluzione pittorica, in cui tutto ciò che di meccanico o di facilmente confondibile con il pretesto poté esservi dal principio è definitivamente rimosso dal punto di inerzia e reso operante.

Ma è di gran lunga meno noto che il gusto per questa particolare violenza ideale sul rappresentabile abbia avuto una ripresa clamorosa nelle opere tarde del pittore; ad esempio nell'«Antea», di cui gli scrittori non si son mai stancati di celebrare la grazia aristocratica, o magari schiva come se si trattasse di una creatura parente di primo grado della Silvia leopardiana, ed hanno invece omesso di rilevare, nell'ingrandimento allucinante di tutto il braccio e la spalla destra, su cui la pelle di martora pesa a dismisura, la deformazione abnorme che codesta spaurita, dall'aria consunta e rassegnata, ostenta come un penoso sfallo di natura.

Naturalmente, è superfluo sottolineare la diversità di tono che divide il giuoco giovanile dell'autoritratto, colmo solo di una inquieta e fantastica malinconia, dall'allucinazione formale ossessionante, seppure patetica, dell'estremo risultato dell'Antea; ma è che il punto in cui codesta diversificazione diviene definitiva mi pare che vada ravvisato esattamente nell'allegoria carolina, dove, infatti, le premesse annunciate dal tempo della 'Madonna col S. Girolamo' e del 'San Rocco', solo ora dànno decisamente nei rigori formali delle opere dell'ultimo decennio.

Lo sconvolgimento ottico opera in questo dipinto secondo un processo visuale molto complesso. Il punto di vista è fissato, in modo inconsueto, un poco più in alto del centro del quadro; e le posizioni dei protagonisti sono dislocate con l'accorgimento che la figura di Carlo risulti più in basso, mentre, deformata in largo ai primi piani e inverosimilmente sdutta in profondità lungo il giro del braccio, si viene propagando verso il fondo come se ad ogni tratto ne mutasse il punto di vista. Tutto che realizza l'effetto di immersione in uno spazio anomalo e slargato, al quale è certo da ricondurre l'impressione di 'quadro grandissimo' che ne riportò il Vasari e che, come non potrebbe essere ormai ritorta a

contestazione dell'identità del dipinto Cook con l'originale del Parmigianino, d'altra parte non sarebbe neppure adeguata, senza codesto eccezionale motivo, ad una tela che misura non più di 173 centimetri per alto e 120 per largo.

Dentro questo spazio anomalo, costruito con la sensibilità a fior di pelle, e i cui termini, sostituiti da norme ottiche instabili, si sono allargati sino a collimare con l'indefinito e dunque con l'astratto, le singole immagini cadono inevitabilmente in potere di una ferrea norma stilizzatrice, che ormai, con folle lucidezza, organizza combinazioni simmetriche, concatenazioni ritmiche, sottilissimi rimandi, affidandosi principalmente alle 'pose' estremamente meditate delle braccia e delle mani; secondo una poetica del gesto atteggiato, alla quale, unico superstite modo di vivere per uomini ridotti a modulo, si potrebbe davvero attagliare, alla rovescia di come fu attagliata al Caravaggio, la taccia di pittura senza azione.

L'importanza di questo per gli sviluppi immediatamente contigui e accresciuti degli affreschi alla Steccata, della 'Madonna dal collo lungo', e della pala di Dresda è massima sotto ogni punto di vista. E non occorre insistere a sottolinearla, altro che per ribadire definitivamente che quella contiguità non poté essere mai interrotta in modo clamoroso, come invece pretenderebbe la datazione tradizionale, giusto nell'intervallo fra il 'Carlo V' e le altre opere ricordate, degli stupendi affreschi di Fontanellato, la cui lunatica freschezza il Parmigianino aveva abbandonato almeno dal 1524, e della quale, al tempo in cui fu dipinta l'allegoria carolina, il maestro aveva ripudiato anche il minimo che ancora ne rimaneva in opere dei primi anni bolognesi quali la 'Madonna di S. Margherita', per spingere invece al massimo, in un processo di inesorabile raffinamento, le smisurate decantazioni formali appena intraviste nel 'San Rocco'¹⁶.

D'altra parte, anche dal punto di vista della qualità del contenuto e dell'emozione rappresentata, il quadro Cook è di una fibra diversa dalla turbolenza inquieta, di natura pur sempre affettiva e fantastica, che costituisce il fascino delle opere giovanili.

Con i tratti di una complessità affatto mentale, che si vorrebbe piuttosto chiamare complicazione, esso invece inclina alla concettosità che caratterizzò il secondo momento della maniera: 'il disegno non istimo che sia altro, che apparente dimostrazione con linee, di quello, che prima nell'animo l'uomo si aveva concetto, e nell'idea immaginato: il quale a

voler co' debiti mezzi far apparire, bisogna, che con la lunga pratica sia avvezza la mano... ad obbedire quanto comanda l'intelletto' ¹⁷.

Il calcolo formale quasi assoluto che domina nel quadro Cook e dentro il quale finanche il ritratto dell'imperatore, per le sue fattezze eccezionali, è, come s'è visto, più del solito il pretesto per una prova stilistica, tende in realtà una rete fittissima di allusioni letterarie e metaforiche, che vanno al di là dei simboli allegorici già ben in vista nel quadro.

La difficile dislocazione del gesto di Carlo vuol essere di per sé, in quanto avvenimento figurativo, una metafora della vastità della potenza imperiale. E, in modo anche più esplicito, uno dei passi meglio riusciti del dipinto dal punto di vista della pittura, la grande ala della Fama che si protende nel vano come un vasto schermo ombroso, in effetti, così studiamente aperta sul capo di Carlo, non è che un arricchimento visuale del motivo letterario da cui ha preso origine. La stessa scelta del punto di vista rialzato, sì che la figura dell'imperatore sembri vista leggermente dall'alto, è la proiezione del significato, caro agli umanisti, del potente protetto, in un'aura di apoteosi dove l'umano è sublimato, ma non tanto da stare a pari col superumano ¹⁸.

Venturi Senior ebbe, perciò, ragione nell'affermare che questo 'cartellone allegorico tutto sottigliezze di trame lineari' è 'tra le opere più fredde del Parmigianino' ¹⁹; ma occorre soggiungere che codesta freddezza non è tanto il sintomo d'una riuscita esteticamente difettosa, quanto il segno vivo della svolta verso le apparenze di quei dipinti tardi, dove, sul punto di varcare i limiti dell'arte per confondersi con le preferenze sociali e con la moda, affiora innegabilmente, seppure a intermittenza, un sentore di lezio eccessivo; che infatti diede nel gusto, tra letterario viziato e frigido, dei manieristi rudolfini, quando ormai dipingevano veneri porcellanose per i gabinetti dei baroni boemi. E non è necessario ricordare quanto l' 'Amore' di Vienna fosse caro a Joseph Heintz, che lo copiò.

*

Venendo ora a ciò che riguarda la cultura, una interpretazione meglio approfondita dei moventi che potenziarono questa svolta dei problemi stilistici del Parmigianino dovrebbe innanzi tutto far suo il convincimento che anche ad un'epoca così avanzata, quando la fisionomia di un maestro è certamente compiuta e quella del Mazzola lo era in-

discussamente, certi svolgimenti possono benissimo non verificarsi 'motu-proprio', quasi per partenogenesi; a volte, anzi, presuppongono scambi mentali tanto più delicati per quanto maggiore è il livello al quale si verificano.

Così comprendo perché si sia parlato, a proposito di talune opere tarde del maestro e specialmente dell' 'Amore' di Vienna, di un qualche rapporto col Bronzino ²⁰.

Senonché è difficile poter dare a questo accostamento una base storica, quando si rifletta che gli aspetti sui quali l'accostamento baserebbe meglio, il Bronzino li venne maturando solo lungo il decennio 1530-40, in parallelo costantemente ritardato, seppure di poco, rispetto al Mazzola, e che solo dopo quasi cinque anni dalla morte del Parmigianino fu dipinta per Francesco I l' 'Allegoria' di Londra, che meglio avrebbe potuto motivare l'analogia con l' 'Amore' di Vienna.

Il problema va impostato in altri termini, tenendo conto più comunemente dei rapporti che l'ambiente artistico di Bologna ebbe dal 1527 in avanti con Genova, dove Perin del Vaga svolgeva al colmo la feconda virtù della sua maniera; e forse anche con Mantova, dove, ancora prima del Sacco, Giulio Romano aveva fondato una scuola dentro cui maturavano uomini come il Primaticcio.

L'importanza di questa situazione bilaterale, che sul 1530 aveva certamente raggiunto il culmine a Genova come a Mantova, non è stata ancora messa a fuoco; ma sono convinto che in essa venne ad inserirsi il Parmigianino stesso, con il prestigio che gli conferiva la sua eccezionale statura d'artista, in un commercio fruttuosissimo di cose ricevute e di cose date ²¹.

Come si spiegherebbe, altrimenti, che le prestigiose portatrici d'anfore della Steccata denunciano motivi nell'apparenza solo iconografici, ma sicuramente penetrati più in profondo, cari all'inconfondibile gusto antichizzante, di impronta frigia e barbarica, di Perin del Vaga? e che, ancora all'estremo, poco prima che il Mazzola morisse, la 'Lucrezia' di Napoli, opera indiscutibile del maestro nonostante i molti dissensi, non solo riprende alla lettera un pensiero caro a Giulio Romano (che infatti l'aveva usato almeno due volte, nella S. Caterina della paletta di Parma e nella Maddalena del 'Noli me tangere' del Prado), ma si attiene nell'elaborazione del nudo ad un effetto stilistico che potrebbe essere commutato senza danni gravi con quelli di Giulio stesso, e meglio di Perin del Vaga, il cui modo di ripristinare un piegato di panni in ornato antichizzante,

o di mutare in fermaglio un cammeo antico è rievocato in questo dipinto con una intelligenza ed insieme una dedizione sorprendenti?

Su questo punto la critica potrà ottenere successi notevoli, pari solo a quelli dei benemeriti che si dedicheranno a ristudiare la cerchia degli allievi di Raffaello e punteranno netto sulla rivalutazione di grandi maestri quali Polidoro, il Peruzzi, Perino in principal luogo.

Così il problema sorpassa la questione particolare del clima pittorico di Bologna, per investire l'altra, assai più radicale, degli incontri romani del Mazzola. La vera origine dei problemi stilistici che il maestro spinse all'estremo all'ultimo del soggiorno bolognese, deve essere ricercata innanzitutto là dove il Parmigianino si risolse la prima volta ad avvincere coi legami della civiltà formale del centro d'Italia il bagaglio correggesco-beccafumiano della sua giovinezza.

Ma, nonostante le apparenze, le nostre cognizioni in proposito sono ancora lontane dal vero, se, per esempio, continua a sembrare ragionevole ciò che invece costituisce un ostacolo ad apprezzare la circostanza: cioè, l'abbinamento cronologico del 'Galeazzo Sanvitale' di Napoli e del così detto 'Lorenzo Cybo' di Copenhagen, che in sostanza è abbinamento fondato su di una iscrizione apocrifa, infatti giustamente sospettata di falso — quella del ritratto danese —, e sulla illusoria identità della foggia di due cappelli²².

La data del 1524 è la più soddisfacente a fissare nel tempo la situazione dello straordinario ritratto napoletano, perché in esso la grande giovinezza artistica del maestro sbocca davvero al massimo di tensione, e si conclude.

I punti culminanti ne erano stati poco prima l'auto-ritratto allo specchio, la 'S. Caterina' di Francoforte, il ciclo di Fontanellato.

Ma il ritratto di Copenhagen si muove in direzione affatto diversa, dibattuto fra problemi più complessi, e per giunta non risolti, che non erano più quelli del 1523, l'anno precedente il ritratto del 'Sanvitale'; bensì quelli degli ultimissimi giorni di Roma, se non già del tempo, immediatamente successivo, del 'San Rocco' di Bologna, che, infatti, ha nel fondo un rameggio di fronde così simile al quadro di Danimarca, da trarre forzatamente alla conclusione che le due opere nascessero, queste sì, ad immediata contiguità temporale.

Potrà, poi, rimanere vero, come molti ripetono, che la 'Madonna col Bambino e il San Giovannino' della Pinacoteca di Napoli /tavola 5/ fu dipinta a Bologna? ²³.

Prescindiamo per ora dal legame con la pala di Londra, che sarebbe dovuto sembrare subito evidente, e dalla cultura raffaellesca, sempre riconosciuta, il cui ascendente si dimostra lampante sin dal disegno preparatorio di Windsor; ma la critica ha inteso in generale così poco del momento artistico in cui questo dipinto comparve, che ha finito col precludersi la via al riconoscimento di altre opere ad esso connesse e che sarebbero state invece di aiuto alla sua intelligenza.

Una di queste è, a mio avviso, la tavoletta già Pembroke [*tavola* 6/], che il Longhi ha avuto ragione di restituire al Parmigianino²⁴ quando, accogliendo provvisoriamente i suggerimenti del Pouncey e di Zeri, essa fu esposta alla mostra napoletana di 'Fontainebleau e la maniera italiana' col nome del Bertoja²⁵.

Molti dubitano di questa verità per non aver ancora saputo ritrovarne le ragioni nell'unica opera superstite con la quale la tavoletta vive storicamente all'unisono: appunto la 'Madonna' napoletana.

Ma di quand'è il 'Presepe' Pembroke? Per rispondere, è già molto importante che il San Giuseppe vi compaia quasi con lo stesso aspetto del Nicodemo nella celebre stampa del 'Cristo deposto nel sepolcro' (B. 5), la cui datazione a prima del 1527 è comprovata da troppi argomenti per dover essere ridimostrata. Ma è di gran lunga più indicativo il passo del Vasari, che riporto.

Lo studio di Raffaello 'non fu invano; perché molti quadretti che Francesco fece in Roma, la maggior parte de' quali vennero poi in mano del Cardinale Ipolito de' Medici, erano veramente meravigliosi'. E soggiunge: 'dipinse similmente in un quadro la Madonna con Cristo, alcuni angioletti, ed un San Giuseppe, che sono belli in estremo per l'aria delle teste, per il colorito, e per la grazia e diligenza con che si vede essere stati dipinti: la quale opera era già presso Luigi Gaddi'²⁶.

Quando si conosca il significato di 'diligenza' in un passo del Vasari, che adopera lo stesso termine anche per la pittura proto-impressionistica di Stefano fiorentino, e si rifletta d'altronde come questa 'diligenza' potesse esser messa in pratica dal Parmigianino, maestro della 'sprezzatura', per riadoperare la celebre parola di Baldassarre Castiglione; gli accenni ai 'quadretti' romani ed al 'Presepe' di Luigi Gaddi ('dipinto similmente', che vuol dire in piccole dimensioni, come i 'quadretti' sunnominati), non potrebbero

attagliarsi meglio alla tavoletta della collezione Pembroke. Al punto che si potrà dubitare fin che si voglia della sua identità con il 'Presepe' di casa Gaddi; ma non che il Parmigianino lo dipingesse a Roma, prima della pala di Londra.

Questa conclusione si riflette di contraccollo sulla 'Madonna' di Napoli; che, infatti, a ragionarne la situazione con l'equilibrio indispensabile, non è che una commossa e specifica introduzione all'avvenimento della pala del S. Girolamo, dove le esperienze romane raggiungono per la prima volta un culmine, determinante per tutte le vicende successive.

In questa nuova congiuntura, la tela napoletana ripone in altri termini la posizione stessa del Parmigianino rispetto all'ambiente di Roma.

Gli studiosi moderni hanno insistito, giustamente, dopo l'acuto accenno dell'Antal²⁷, sull'importanza dei contatti del parmense col Rosso fiorentino. Ma ciò non può lasciar dimenticare che il momento fondamentale della vita artistica del Parmigianino in Roma dovrà sempre rimanere quello della conciliazione del polo michelangelesco con quello raffaellesco, e che appunto questo, in termini propriamente romani, dovè porlo rapidamente in una posizione molto simile, dopo l'abbandono della fantasiosa languidezza giovanile, a quella di un Perin del Vaga.

Recentemente, il Freedberg non ha ommesso di sottolineare questa somiglianza, e si è spinto sino ad affermare che 'l'esempio di Perino servì a confortare Francesco con la rassicurante convinzione che non stava battendo un sentiero isolato, bensì una strada nella quale aveva la compagnia di uno dei più stimati artisti della capitale' (p. 64); ma è un peccato che poi l'attento studioso americano non si sia sentito di procedere su questa via, aggiungendo che 'ciò nonostante, non sopravvive nessun esempio a mostrarci che Francesco si sia appropriato di qualcosa di specifico di Perin del Vaga'.

I rapporti spirituali degli artisti, specialmente dei maggiori, raramente possono essere suffragati da prove specifiche constatabili e ad ogni modo non sempre sono segnate da appropriazioni reciproche, individuabili come in un procedimento giuridico a loro carico. Si tratta di processi ben altrimenti interni e delicati, i cui effetti si avvertono in sul finire, quando, come nel caso del Parmigianino, ci si avvede che, giunto a Roma con un aspetto, l'artista ne riparte con un altro, in cui si sono accumulate le migliori esperienze offerte dall'ambiente frequentato.

Perciò io sento che scambi di pareri fra il maestro fiorentino ed il parmense dovettero esserci effettivamente, fin da questo primo momento romano, e dovettero divenire rapidamente fecondi²⁸. Lo dimostrano anche queste due delicatissime figurazioni mitologiche /tavola 7/ che, ascritte ad Oxford ad un seguace del Parmigianino, sono invece, se non mi inganno, due sottili capolavori del tempo romano di Perin del Vaga, già come Salviati, assai meglio di un Vasari.

E non è necessario sottolineare più che tanto le somiglianze molto significative tra l'immagine del 'Marte' ed il San Giuseppe del 'Presepe' già Pembroke, o che, dopo questo, mi industri a descrivere particolareggiatamente la qualità periniana dell'ispirazione nella tela di Napoli, il cui logico precedente, anche se è stato profondamente e personalmente rielaborato, e anzi proprio per questo, è la stupenda tavola di Perino che ora è a Genova, nel Santuario della Coronata, ma che fu di certo dipinta a Roma, prima del trasferimento del maestro in Liguria²⁹.

In questo perciò, mi pare che debbano essere ravvisati i fondamenti della maniera che il Parmigianino esasperò a Bologna, ed alle cui componenti culturali il pittore tenne fede al punto, che non cessò di venirle aggiornando.

I dubbi che ancora sussistessero cadranno, probabilmente, dinanzi alle apparenze di quest'altro 'quadretto'; capitale ad onta del mediocre stato di conservazione, ed inedito fino ad oggi /tavola 8/.

Lo spazio vi si spalanca, nell'impianto manieristicamente 'ben inteso', fra le solitarie colonne di porfido rosso, chiuse disperatamente ed erette come emblemi misteriosi: idoli tremendi, tra l'ambiguo e l'animistico. Le persone che vi si aggirano, si assottigliano come steli aguzzi, o si rarefanno, di là dal vano della porta, in torbide ombre alate, spettri d'angeli fra le fiamme d'un fuoco tutt'altro che domestico, anzi infernale. E così i principî del sottile manierismo periniano si mescolano alla bizzarria demoniaca del Rosso.

Mi chiedo se qualcos'altro possa darsi nell'arte, di più rigorosamente pertinente al Parmigianino di codeste impenetrabili colonne, che già sono l'anticipazione di quelle celeberrime della 'Madonna dal collo lungo'.

Ebbene, le manierose persone che le corteggiano non possono essere desiderate più simili, sotto il rispetto stilistico e fisionomico, a quelle del 'Presepe' Pembroke, al quale il nuovo dipinto è inscindibilmente vicino anche nelle

dimensioni materiali³⁰, da sembrarne una variante, nel novero dei 'quadretti' del tempo romano ricordati da Vasari. (Sarà perciò questo, o quello Pembroke, il 'Presepe' di Casa Gaddi?). E la datazione potrà esserne stabilita con buona certezza anche per altra via, perché il colonnato che costituisce la suggestione dell'operetta è quasi tutt'uno, nello spirito, con il partito architettonico che concludeva il perduto 'Sposalizio della Vergine', già dipinto, come si sa, del 1526, se in quell'anno poté essere inciso dal Caraglio.

Qui, insomma, il nodo degli argomenti si stringe definitivamente. Ad un anno dalla Madonna di Londra, anche gli slanci meditatissimi di questo secondo 'Presepe' sono un annuncio sorprendente degli affreschi, sfrenatamente compassati, di Parma e della celebre pala degli Uffizi³¹.

NOTE

¹ Vasari, *Vite* (ediz. Milanese), vol. V, p. 229.

² Vasari, *op. cit.*, ivi. Per quanto riguarda le incertezze iniziali, si noti però che il Vasari, nella prima edizione delle *Vite*, aveva affermato che l'opera era stata donata a Carlo V, mentre nella seconda si corregge e precisa che il Parmigianino, compiuta l'opera e mostratala a Clemente VII ed a Carlo stesso, poi si rifiutò di donarla all'imperatore che gliela richiedeva, adducendo di non averla ancora ultimata.

³ Lo afferma Ireneo Affò, *Vita del graziosissimo pittore F. M. detto il P.*, (Parma, 1784), pp. 75-76.

⁴ Cfr. in proposito: T. Borenius, *Catalogue of the Paintings at... Richmond*, I, Italian Schools (Londra, 1912), p. 113.

⁵ Borenius, *op. cit.*

⁶ L. Baldass, recensione al libro della Fröhlich, in *Die Graphische Kunst* (1921), p. 64.

⁷ A. Venturi, *Storia*, IX-2 (1926), pp. 641-42; *Enciclopedia Italiana*, ad vocem, vol. XXVI (1935), p. 392.

⁸ F. Antal, *Un capolavoro inedito del Parmigianino*, in 'Pinacotheca' (1928), p. 52.

⁹ G. Copertini, *Il Parmigianino* (Parma, 1932), vol. I, p. 204.

¹⁰ L. Fröhlich-Bum, *Some Unpublished Portraits by P.*, in 'The Burlington Magazine' (1925), p. 88. Quindi, alla voce 'Mazzola, Francesco', in *Thieme-Becker, Künstler Lexikon* (1930), vol. XXIV, p. 310.

¹¹ W. Arslan, *Contributi ad Ercole de Roberti, Parmigianino, Primiticcio*, in 'Emporium' (1947), LIII, pp. 65-69.

¹² A. O. Quintavalle, *Il Parmigianino* (Milano, 1948), pp. 96-97.

¹³ S. J. Freedberg, *Parmigianino* (Cambridge, 1950), pp. 112-113, 207-208. Il Freedberg pubblica, come disegno preparatorio del quadro che considera perduto, un foglio a sanguigna appartenente alla Morgan Library di New York (fig. 134), la cui analogia con l'allegoria Cook non era mai stata notata.

¹⁴ A prevenire possibili obiezioni, desidero avvertire che tali pentimenti non potranno mai essere considerati tracce di rielaborazione

per mano di coadiutori o peggio di supplitori più tardi. Ed ugualmente mi sembra impossibile appellarsi al passo del Vasari per indurne che il dipinto sia stato lasciato non finito. Nella edizione giuntina, il Vasari dice infatti che il quadro era stato completato: 'la quale opera finita che fu etc.'. Quando, più sotto, sembra affermare il contrario, il contesto prova chiaramente che vi si riferisce soltanto il pretesto addotto dal Parmigianino per non donare l'opera all'imperatore: 'ma Francesco, come mal consigliato da un suo poco fedele o poco saputo amico, dicendo che non era finita, non la volle lasciare'.

¹⁵ W. Arslan, *op. cit.*, in 'Emporium' (1947), pp. 65 ss., fig. 2. È stato il Quintavalle, *op. cit.*, p. 124, nota 28, a dubitare ingiustamente dell'appartenenza al Parmigianino, dell'opera, che deve invece rimanere stabilmente nel catalogo degli autografi del maestro.

¹⁶ A differenza del Quintavalle, che si è attenuto alla datazione tradizionale, e che ha preteso di accostare agli affreschi di Fontanellato quelli infinitamente più scadenti e d'altra mano della Rocca Meli Lupi a Soragna, è stato di recente il Freedberg che ha insistito sulla necessità della datazione a prima del viaggio a Roma (pp. 162-63).

¹⁷ V. Borghini, *Il Riposo*, libro II.

¹⁸ Intendeva alludere certo a questo il Freedberg, quando sul conto del quadro Cook ha scritto: 'What he introduces us into, however, is less a work of portraiture than an allegorical and decorative conceit, an ideal demonstration of Charles's Imperial Majesty' (*op. cit.*, p. 208).

¹⁹ Delle due citazioni, la prima è tratta da *Enciclopedia Italiana*, cit.; la seconda, da *Storia*, IX-2, cit., pp. 641-42.

²⁰ A. O. Quintavalle, *op. cit.*, pp. 90, 151, 152; ma un accenno analogo, l'avevano già fatto il Tinti (*Il Parmigianino*, in 'Dedalo', 1923-24, p. 218) a proposito dell'Antea di Napoli, e, in termini più contenuti, l'Antal, *op. cit.*, p. 52.

²¹ Un primo accenno a questo problema è stato già dato da me nel n. 43, luglio 1953, di questa stessa rivista, in *Osservazioni su Pedro de Campaña*, pp. 33-34.

²² Anche il Freedberg è tornato ad insistere su tale somiglianza, pur avvedendosi della maggiore maturità del ritratto di Copenhagen rispetto a quello napoletano (*op. cit.*, p. 204). Il primo ad impugnare la bontà della scritta nel quadro di Danimarca è stato Mario Krohn, in *Italienske Billeder i Danmark* (Copenhagen, 1910), p. 181.

²³ Il solo ad allontanarsi dal parere consueto, accolto anche dal Popham in *Italian Drawings at Windsor Castle* (Londra, 1949, p. 281), è il Freedberg; che ha, però, proposto di ritardare la datazione dell'opera all'ultimo tempo di Parma, cioè contemporaneamente agli affreschi della Steccata, e della 'Madonna dal collo lungo' (*op. cit.*, p. 198). Tale parere, pur adombrando l'importanza di questo dipinto per i successivi svolgimenti del Parmigianino, è inadeguato alla situazione che esso rappresenta. Il Freedberg afferma anche che l'opera sarebbe stata riferita al tempo romano dal De Rinaldis, nel catalogo della Pinacoteca napoletana. Ma ciò non risponde al vero, perché il De Rinaldis afferma che 'il dipinto va ascrivito agli anni che seguirono immediatamente il soggiorno romano del pittore' (*op. cit.*, Napoli, 1928, p. 220).

²⁴ R. Longhi, *Comprimarij spagnoli della maniera italiana*, in 'Paragone' (luglio 1953), n. 43, p. 15, nota.

²⁵ *Fontainebleau e la maniera italiana*, catalogo della mostra (Napoli, 1952), p. 25, n. 40.

²⁶ Vasari, *Vite* (ediz. Milanese), vol. V, p. 224.

²⁷ F. Antal, *op. cit.*, pp. 52-55.

²⁸ Anche su questo punto, un primo accenno è stato già dato da me in *Osservazioni su Pedro de Campaña*, cit., p. 34.

²⁹ La qualità periniana della cultura della tela di Napoli non è meno evidente nel disegno preparatorio conservato a Windsor ed illustrato recentemente dal Popham in *Italian Drawings at Windsor Castle* cit., pp. 280-81, n. 581, tav. 124.

³⁰ Il dipinto, su tavola, misura 45 × 31,5 cm.; quello già Pembroke, anch'esso su tavola, 42,5 × 32.

³¹ Per meglio definire l'importanza di quest'operetta, non posso trascurare che il modo affatto insolito con cui vi è introdotto in scena, in primo piano, il bue immancabile in un Presepe (l'asino è invece confinato sul fondo, che raglia alla disperata) non dev'essere rimasto ignoto al fiammingo ispanizzato Pedro de Campaña, che infatti riprese un motivo affatto analogo nel pannello con l'«Adorazione dei pastori» a S. Anna di Triana di Siviglia (cfr. la riproduzione in «Paragone» n. 43, luglio 1953, fig. 25). La cosa non sorprende, perché il Campaña, come poté conoscere il Parmigianino a Bologna quando vi capitò nel 1529, così poté vedere a Roma, poco dopo, magari questa opera stessa, in una congiuntura estremamente favorevole per la formazione alla sua maniera, sulla scorta delle opere di Perin del Vaga. In questo, anzi, mi par di vedere una conferma di quanto ebbi a sostenere in proposito su questa stessa rivista, n. 43, p. 34: che il Campaña potesse essere stato indotto allo studio di Perino anche dalla conoscenza delle opere del Mazzola. Perché ne viene l'opportunità, desidero chiarire che un passo di una nota del mio scritto su Kempner, qui ricordato (cfr. pp. 46-47), ha dato luogo ad un tenue equivoco. La dott.ssa Della Pergola, alla scheda n. 90 del suo recentissimo e bel primo volume del Catalogo della Galleria Borghese (Roma, 1955, p. 54), ha inteso che il mio accostamento alla cerchia di Marten de Vos del noto quadretto della National Gallery di Londra (n. 1241), attribuito a torto a Pedro de Campaña, riguardasse anche il dipinto n. 145 della Galleria Borghese di identico soggetto. In effetti, io richiamaivo il quadretto romano solo perché i suoi rapporti sempre affermati (Venturi, Longhi) con l'ambiente di Venezia mi sembravano un appoggio a sostenere che il dipinto di Londra fosse stato eseguito «da un belga in viaggio di istruzione a Venezia, dopo il 1550». Mi conferma ora nel parere anche la scoperta del Pouncey, che la composizione di questi dipinti deriva dall'affresco, oggi perduto, che Federico Zuccari aveva eseguito in Venezia a S. Francesco della Vigna, verso il 1564. Quanto al quadretto Borghese, la mia convinzione è sempre stata che fosse di mano ben distinta da quella che eseguì il dipinto di Londra; e non ne feci cenno particolare perché ero informato dell'interesse che vi riponeva la Della Pergola.

P. S. - Il presente saggio era stato già tutto scritto, quando ho appreso con soddisfazione che anche mr. Sidney J. Freedberg, nell'occasione di ristudiare il quadro Cook dopo la pulitura, ha receduto dal parere sfavorevole espresso nel suo libro sul Parmigianino, ed è ora anch'egli convinto che il dipinto sia quello visto e descritto dal Vasari. Sono lieto della notizia, tanto più per quanto era la fiducia che riponevo nel garbo mentale di questo ponderato studioso.



- Parmigianino: 'L'esaltazione di Carlo V' (prima della pulitura) già a Richmond, coll. Cook



2 - Parmigianino: 'L'esaltazione di Carlo V' (dopo la pulitura)

già a Richmond, coll. Cook



- Parmigianino: particolare della tav. 2



4 - Parmigianino: particolare della tav. 2



Parmigianino: 'Sacra Famiglia con San Giovannino'

Napoli, Pinacoteca Nazionale



6 - Parmigianino: *“Sacra Famiglia e angeli”*

già a Wilton House, coll. Pembroke



Perin del Vaga: 'Marte e Bacco'



Oxford, Christ Church College, dr. Lee's Gallery



8 - Parmigianino: 'Sacra Famiglia e angeli'

collezione privata

LUISA MORTARI

AGGIUNTE ALL'OPERA
DI FRANCESCO COZZA

UN recente e provvidenziale restauro della Soprintendenza alle Gallerie di Roma ha reso possibile la lettura di un notevole dipinto nella chiesa di S. Maria della Cima a Genzano, una grande pala d'altare con la 'Madonna in gloria fra i Santi Pietro e Paolo' [tavola 9]. Sin dal 1797 una piccola guida locale che ne segnalava l'esistenza accennava la sua non buona conservazione e sebbene spendesse qualche parola sul pregio dell'opera non ne indicava l'autore.

Anche prima che la pulitura mettesse in luce la firma di Francesco Cozza non era difficile riconoscere nel dipinto il particolare carattere pittorico dell'artista calabrese; colpiva subito tuttavia una convinta adesione ai modi del Lanfranco, così dichiarata e inequivocabile da costituire un punto fermo nella ricerca dello svolgimento del pittore.

Del tutto inavvertibile qui l'affinità col Sassoferrato accennata dalla Lopresti nelle sue lucidissime pagine sulla figura dell'artista ('Pinacoteca', 1929) e riscontrabile soprattutto in alcuni dipinti giovanili, per esempio nella 'Madonna del Cucito'. Vi appaiono invece le sciolte cadenze decorative delle opere della maturità, particolarmente degli affreschi di Valmontone e di Palazzo Altieri.

Che dunque il quadro di Genzano appartenga agli anni dopo il '60 mi par fuor di dubbio, anche per il consenso così profondo con i modi di Mattia Preti, allo svolgimento del quale è legato il Cozza delle opere tarde. Nonostante i gravi guasti che hanno iscurito e offuscato il colore, l'impianto appare d'un vigore inconsueto: quella nota di arcaismo, sempre presente in lui, riflesso quasi d'una sua metodicità grammaticale, anche là dove i ritmi sono più liberi, è qui attenuata da una stesura più sciolta, prossima persino ad accenni di barocco prorompente, anche se, inutile dirlo, filtrati attraverso il suo mondo abituale, d'una cultura fondamentalmente classicheggiante.

Quel rifarsi al Lanfranco ha molto peso per la ricostruzione della figura d'un artista non noto finora che attraverso un numero relativamente ristretto di opere. Talune affinità col parmense aveva implicitamente ammesso anche la Lopresti quando assegnava al Cozza il dipinto con 'Le

tre Sante Martiri' del Museo di Berlino, dal catalogo attribuito al Lanfranco; ma non si conosceva nessun'altra opera che dichiarasse con tanta evidenza il nesso tra i due pittori, palese soprattutto nelle figure dei Santi Pietro e Paolo, di larga solenne impostazione contro il lembo di cielo sentito con senso profondo dello spazio. Tali caratteri ci riportano non alle opere del Lanfranco più ligie al classicismo di Annibale, bensì a quelle posteriori al '10, dove è già un ripensamento della riforma caravaggesca. Come non immaginare che il Cozza abbia a lungo meditato davanti alla bellissima 'S. Teresa' di S. Giuseppe a Capo le Case, così intensamente lirica? E, donde trae quel repentino e solenne volger di teste, che non è che uno dei motivi tipici qui riaffiorati, se non dalla pala di Pozzuoli oppure dal S. Luca di Piacenza, che pare fratello a questi Santi? /tavole 10, 11/.

Se evidente è la conoscenza diretta di opere del Lanfranco, non si pensi a pura imitazione, ché tanti punti d'incontro tra i due artisti non possono non essere riferiti alla formazione in certo modo parallela della loro cultura. Nel Cozza infatti, nonostante la varietà e molteplicità di suggestioni presenti nella sua opera, il substrato bolognese rimane sempre costante. E se una simile fedeltà al Lanfranco è fatto insolito nel calabrese, non costituisce tuttavia incoerenza nel suo percorso artistico. Anche nella pala della 'Madonna del Riscatto', così ricca di sensi poetici — oggi confinata, come si sa, nel refettorio del Collegio Nepomuceno, in seguito alla demolizione del 1929 della chiesa in Via Sistina — il lirismo lanfranchiano è presente sia nell'angelo in primo piano che nello sfondo di cielo o nel gruppo celeste attorniante la Vergine, essa sì, invece, ancora intimamente legata alle giovanili idealizzazioni nello schema classicistico del Cozza domenichiniano. La data poi, 1660, apposta in basso, data assai tarda per la cronologia del pittore, induce a pensare che quella sua poetica sempre meditata e controllatissima sia venuta solo lentamente accostandosi in modo più esplicito alla maniera del Lanfranco.

Anche a prescindere da ossidazioni e guasti nella tela che presentiamo, la tavolozza della 'Madonna del Riscatto' è tuttavia infinitamente più chiara e trasparente che non nella pala di Genzano, dove l'artista in un momento di ormai stretto rapporto con Mattia Preti, nella parte alta del dipinto mostra di aver profondamente assaporato le alte suggestioni cromatiche del suo conterraneo e al tempo stesso afferma molti punti d'incontro con i napoletani della cerchia

dello Stanzone: le riposate cadenze della figura della Vergine e certa soffusa delicatezza mi sembra collimino qua e là con la poetica dello Stanzone medesimo, nella sua fase più carraccesca e reniana.

Codesto accostamento del Cozza ai napoletani chiarirebbe taluni aspetti della sua fisionomia artistica che non trovano spiegazione nell'ambiente romano. Certe opere del Guarino, di Pacecco de Rosa e del Finoglia sono così vicine al Cozza da far pensare che la sua sosta napoletana tra il '31 e il '35 abbia avuto veramente più di una replica nel corso dei molti viaggi ricordati dai suoi biograf.

Le forti affinità con i napoletani, come il Cozza legati agli sviluppi dei tardi epigoni carracceschi, riconfermano del resto la consistenza, pur tra l'assimilazione di tante varie culture, dell'indirizzo bolognese. Il calabrese tuttavia abitualmente non si accompagna ai napoletani in quel che è dei colori accesi e intensi dove ombre nette e cupe si alternano a luci fortemente contrastate: gamme cromatiche attinte in parte a quella fonte comune che fu per essi Artemisia Gentileschi, e con le quali l'eccezionale profondità dei toni nel quadro di Genzano nulla ha che vedere. Il nostro pittore che il Passeri dice 'intelligente e studioso' e che era forse, al pari del suo maestro, 'perpetuo riprensor di se stesso' (Lanzi), mai scordò completamente, anche per il colore, il Domenichino.

Al quale proposito mi piace ricordare un dipinto della giovinezza del Cozza, la 'Sacra Famiglia' della Pinacoteca Napoletana /*tavola* 12/, che pubblico perché inedito e perché, a mio avviso, dimostrativo d'una parabola pittorica che ha, ai due poli estremi, Domenichino e Lanfranco. Se nella singolare e gustosa composizione di Napoli si può ravvisare qualche riflesso del luminismo di Battistello Caracciolo, e se la figura di Gesù reclinante il capo ricorda la Vergine della Pala della Pietà dei Turchini, l'impianto è del tutto domenichiniano; tipico del Cozza giovanile il panneggio di una durezza quasi metallica nelle sue pieghe rigide, l'ovale dai piani semplificati del volto di Gesù giovinetto, il negletto candore della piccola Vergine cucitrice, la quale in sé assorbe, sul traliccio del fondo tenebroso, quasi tutta la luce del quadro.

Altro esempio calzante di uno stretto rapporto col Domenichino mantenuto fino al successivo evolversi in direzione del Lanfranco, incontriamo nei due affreschi laterali della seconda Cappella a destra in Sant'Andrea delle Fratte,

noti agli storici coevi e poi sempre citati dalla bibliografia successiva ma non mai pubblicati. Nel quieto verismo di San Carlo, raffigurato in atto di sovvenire una turba di appestati e di mendicanti /*tavole 13a, 14/*, le ombre trasparenti richiamano la tecnica bolognese; e il risalto naturalistico delle figure, quanto mai distante dalle risoluzioni caravaggesche, non esclude l'affiorare di ricordi ancora cinquecenteschi. La solenne e scabra figura della Santa velata di bianco /*tavole 13b, 15/* ha, nell'ampiezza del respiro, una sua forza e nobiltà che ritroviamo, assurte però a ben più schietta vena di poesia, nel troppo poco noto e stupendo affresco della volta della Biblioteca di Innocenzo X nel Palazzo di Piazza Navona, segnalato dal Waterhouse, e che mi propongo di illustrare più dettagliatamente.

Insieme agli affreschi della Cappella, il Cozza condusse anche in S. Andrea delle Fratte la pala d'altare col 'S. Carlo che prega per gli appestati', che, sostituita nel 1842 col 'S. Michele Arcangelo' di Ludovico Gemignani, si ritenne perciò perduta da tutta la bibliografia moderna. Di recente, con l'aiuto di quei religiosi, ho potuto rinvenire il dipinto (già veduto dal Briganti una decina d'anni addietro) in un locale del convento. Ne pubblico, dopo l'accorta rifoderatura del Podio, le parti meglio conservate /*tavole 16, 17/*, tanto la qualità, nonostante tutte le lacune, ne appare elevata. La luminosa figura del Santo in preghiera con le mani sollevate sullo sfondo di un cielo e di un mare dalle tonalità chiarissime che richiamano la giovanile 'Fuga in Egitto' di Molfetta (della quale segnalo una replica sconosciuta che si svolge entro un freschissimo paesaggio, nella Cappellina di S. Maria in S. Marco in Palazzo Venezia) /*tavola 18/* sovrasta il gruppo dei corpi esanimi, inscritto entro modi di un meditato idealismo classicheggiante. Purtroppo accanto alla firma che si è conservata, la data è mancante, né mi è stato possibile finora trovare una qualche documentazione in proposito tra le carte d'archivio della chiesa.

La moderna bibliografia non si è discostata dalle indicazioni del Titi per l'attribuzione al Cozza e al Gherardi degli affreschi del chiostro della medesima chiesa. Un restauro del 1940, facendo apparire in una serie di lunette la sigla A. R. ha indotto a riferire, non persuasivamente, la paternità di esse ad Andrea Ruthart. Le altre lunette, sulla parete destra, escluse quelle con fondo di paesaggio, potrebbero essere le sole restituibili al nostro pittore se non lasciassero pensare ad una mano più tarda e, soltanto per labili accenni,

incline a reminiscenze cozziane. Il ritrovamento di opere perdute, che gli antichi biografi citano come esistenti a Roma, nel meridione, nelle Marche e in Romagna, potrà dare forse ancora qualche lieta sorpresa su questo artista che nel suo meditato distacco e nel severo rigore della scelta delle idee, trova soluzioni che rispondono ad un discorso vigoroso e sereno, adesivo al vero, di solida essenziale semplicità¹.

NOTE

¹ Si può anche ricordare un 'Battesimo di Cristo' di alta qualità (già in collezione privata, ora dispersa), forse da identificarsi con la pala d'altare della chiesa di S. Marta al Collegio Romano, chiusa al culto nel 1872, il cui materiale artistico sto tuttavia cercando di rintracciare. Un solo ritratto, e non tale da poter molto aggiungere ai meriti del pittore, è quello di Tommaso Campanella di proprietà della Famiglia Caetani. Un altro dipinto inedito del Cozza sarebbe, secondo quanto mi vien segnalato dallo Zeri, una notevole pala d'altare con 'La Madonna, il Bambino e due Santi', nella prima cappella a destra della chiesa di S. Egidio a Montalcino.

FRANCESCO VALCANOVER
AFFRESCHI SCONOSCIUTI
DI PIETRO LONGHI

TRA le figure di primo piano della pittura veneziana del Settecento, quella di Pietro Longhi è certo la meno conosciuta. Incerta è la biografia; malsicura la cronologia delle opere; ingrandito fuor di misura il catalogo; ancora diffuso in gran parte della letteratura il luogo comune di un giudizio critico poco meno che negativo, nonostante che R. Longhi ne abbia ripetutamente indicato la inconsistente genericità¹.

Se ciò vale per la parte più conosciuta dell'artista, le cosiddette scene di genere, in grado maggiore è pertinente alla sua pittura di storia sacra e profana. All'assoluto disinteresse della critica per questo lato della personalità longhiana ha certo contribuito da una parte la qualità tutt'altro che alta dei pochi esempi cogniti ab antiquo — intendo gli affreschi smisurati e affaticati di Palazzo Sagredo del 1734 ed i più tardi pennacchi di S. Pantalon —, dall'altra il noto passo del *Compendio de' Pittori Veneziani storici più rinomati del presente secolo* che fa coincidere il fortunato dirottamento dell'artista con il suo viaggio a Bologna.

Ma che Pietro Longhi non abbia tralasciato del tutto 'di distinguersi nello storico' dopo il felice contatto con l'arte viva e sincera del Crespi, lo provano alcuni affreschi che ho ritrovato con insperata fortuna nel 1952 durante la ricognizione di un locale annesso alla Sacrestia della Chiesa di S. Pantalon. Il desiderio di rinvenire una precisa documentazione di archivio e poi lo scempio perpetrato con incredibile incoscienza da chi doveva avere le più sollecite cure, m'hanno distolto fino ad oggi dal render nota questa deliziosa impresa di storia sacra /*tavole* 19-23/, di cui pubblico le riproduzioni fotografiche eseguite, quasi per un provvidenziale presentimento, poco prima della sciagurata manomissione².

L'ascrizione al Longhi maggiore mi sembra non abbia bisogno di alcuna dimostrazione, non solo per i molti e tutti persuasivi termini di confronto che si possono con facilità istituire con le opere dell'artista della fine del quinto decennio, ma anche, quel che più conta, per essere gli affreschi nell'insieme e in ogni loro parte ben addentro ai termini della fantasia longhiana. Gioverà piuttosto stabilirne con sicurezza l'anno di esecuzione. A ciò soccorre un opuscolo a stampa del 1756, dal quale (pur senza che si citi il Longhi) apprendiamo che la piccola costruzione fu iniziata il 6 maggio 1744, ultimata con grande entusiasmo dieci mesi dopo e benedetta il 25 marzo 1745³. E poiché dall'opuscolo citato si deduce anche che per desiderio dei committenti la Cappella doveva essere copia fedele della Santa Casa di Loreto, nelle dimensioni e nella stessa frammentaria antica decorazione, possiamo agevolmente inferire che già nei primi mesi del 1745 il Longhi aveva portato a termine la sua nuova impresa ad affresco.

Da tempo quindi, e già com'era accaduto al Ceruti, egli 'si sentiva psichicamente dissociato di fronte ai vecchi temi' storici e religiosi; forse da più di un decennio, se fu proprio la disgraziata prova di Palazzo Sagredo a spingerlo verso quelle piccole 'presentazioni', così vicine al teatro goldoniano da esserne quasi la congeniale trasposizione pittorica, tanto in esse è evidente la vivace attenzione, bonariamente ironica, che si rivolge alla società del tempo. È perciò facile immaginare con quanto entusiasmo il Longhi abbia accettato il nuovo incarico chiesastico, quando il preciso desiderio dei committenti e le stesse dimensioni della piccola cappella gli offrivano ottima occasione per eludere i termini degli usuali temi iconografici d'aula sacra per i quali egli non era affatto portato. Né egli si preoccupò troppo di

mantenersi fedele al modello propostogli, di cui anzi, a tutto suo vantaggio, conservò solo il carattere di decorazione frammentaria ⁴.

Sulla volta stese un delicatissimo celeste pallido trapunto ad intervalli regolari di piccole stelle dorate di varia grandezza, mentre sulla parete di fondo dipinse un finto ammattonato color nocciola /*tavola 21*/; sulle pareti affrontate infine lasciò in gran parte a vista i mattoni originali, patinandoli però con una tinta grigio nerastra, per una fedeltà al testo originale che puntualmente coincideva con la sua fantasia cromatica, e includendo le figure in nuvole di un color grigio nocciola chiaro /*tavole 19, 20, 22, 23*/. Questi fondali, di toni mossi e come inteneriti, oggi perduti per sempre e insostituibili, avevano la medesima funzione che hanno le stoffate pareti o i chiusi fondali architettonici nelle scene di genere; di disimpegnare cioè il pittore da ogni elaborata ricerca di prospettiva e di spazio da cui egli rifuggiva per la sua incapacità di invenzione e di sintesi tradizionali. E come nelle 'riduzioni' profane, anche in queste sacre, le figure, poche di moti fisici e spirituali, sono fissate in gesti leggeri e discreti, come labili apparizioni che un tempo dovevano risaltare nella dolce penombra per la luce tremolante dei ceri, unica fonte di illuminazione della cieca cappella. Ne deriva il delizioso aspetto di ex voto, di una grazia lieve e bonaria, nelle invenzioni e nelle tinte antitetica alla severità antica dei prototipi della Santa Casa di Loreto. E nelle sacre immagini si possono agevolmente riconoscere, portate d'improvviso agli onori degli altari, le dame e i fanciulli, le balie e le assistenti che popolano l'usuale fantasia di Pietro Longhi: intima e sommessa cronaca che da profana diviene inaspettatamente religiosa, senza perdere affatto, nella variazione di misure e di tecnica, tutta la sua raffinata tenerezza di tinte.

Superfluo è infatti indicare come l'interesse del Longhi in queste scene ad affresco sia essenzialmente coloristico. La preziosa esistenza delle immagini è tutta affidata al colore, che per la impalpabile morbidezza di sfumature e di trapassi trova unico riscontro — inimmaginabile dalle riproduzioni in bianco e nero — nei pastelli di Rosalba Carriera. Sul bruno giallognolo dello sfondo, palpiti leggeri di celesti e di verdi teneri nella 'Giovane martire' /*tavola 19*/, di bianchi filettati d'oro e di turchini pallidi nel 'S. Giuseppe e la Madonna di Loreto' /*tavola 20*/; giuoco incantato di rosa, di grigi, di bianchi, di gialli e di turchini antichi sulla

morbida scacchiera nocciola del finto ammattonato nelle apparizioni delle pareti di fondo /*tavola 21*/. È una melodia di toni magicamente scolorati, da temere che un soffio li cancelli: azzurri e rosa teneri, arancioni e gialli luminosi /*tavola 22*/; di accordi sommessi e palpitanti che attingono ad una mirabile delicatezza nella veste dell'assistente tutta intessuta di tremolanti strisce amaranto e verdine /*tavola 23*/.

Nell'angusta cappella, raccolta e incantata come una stanza di mezzanino, Pietro Longhi dovette sentirsi tutto a suo agio, e poté così offrire un esempio di pittura religiosa quale da lui solo avremmo potuto aspettare: di gran lunga superiore alle due fredde figure di apostoli, punto sentite perché convenzionalmente redatte nei tradizionali moduli iconografici d'aula sacra, alle quali vent'anni dopo, da buon parrochiano, dovette accudire per la medesima chiesa di S. Pantalon.

NOTE

¹ R. Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana* (Firenze, 1946), pp. 36-37 e pp. 69-70; R. Bacchelli e R. Longhi, *Teatro e immagini del Settecento italiano* (Torino, 1953), pp. 70-82.

La figura di Pietro Longhi è rimasta fra le più dimenticate dalla paziente indagine storico-filologica compiuta negli ultimi decenni sulla pittura veneziana del sec. XVIII. Solo dopo aver liberato il catalogo longhiano dalle molte opere spurie che ancora gli si attribuiscono, e dopo aver ricostruito l'evoluzione della sua pittura, sarà possibile in sede critica riportare entro nitidi contorni la personalità del Longhi maggiore e assegnare ad essa il posto che le spetta nel quadro dell'arte italiana del Settecento. Si danno qui in breve i risultati raggiunti in questa direzione da chi scrive, dopo il breve lavoro dell'Arslan ('Emporium', 1943, p. 120 e s.); avvertendo che delle opere contrassegnate con 'd. C.' o 'dd. C.' esistono i disegni preparatori nella raccolta di disegni del Museo Civico Correr.

Nella prima metà del quarto decennio del secolo, dopo la pala di S. Pellegrino (Bergamo) e forse prima degli affreschi di Palazzo Sagredo, cade il soggiorno bolognese del Longhi. Fra il 1735 ed il 1740 si possono collocare le prime scenette di genere, di dichiarata ascendenza crespiana: i 'Contadinelli' di Bassano e di Rovigo, per uno dei quali ho trovato al Correr due schizzi preparatori del Longhi; le 'Lavandaie' e i due 'Interni con contadini' di Ca' Rezzonico; le 'Filatrici' e lo 'Scherzo al dormiente' della Querini Stampalia (per il quale esiste un disegno al Museo Civico di Bassano, n. 275). Seguono nel quinto decennio il 'Concerto' datato 1741, il 'Farmacista' e l' 'Indovino' (d. C.) delle Gallerie Veneziane; la 'Lezione di Geografia' (d. C.) della Querini Stampalia; l' 'Udienza Ducale' (d. C.) del Museo Correr; le due edizioni della 'Furlana' di Ca' Rezzonico e della Querini; la 'Tentazione' (d. C.) e la 'Scuola di Lavoro' (d. C.) del Wadsworth Atheneum di Hartford; il 'Laboratorio' di Ca' Rezzonico; la serie dei 'Sette Sacramenti' della Querini; la 'Tentazione' e il 'Protettore' (dd. C.) della

Rhode Island School of Design; la 'Tentazione', il 'Cicisbeo', la 'Toilette del mattino' della Collezione A. Crespi di Milano; il 'Cavadenti' (d. C.) di Brera; la 'Mosca-cieca' e lo 'Svenimento' Kress; le due edizioni del 'Pittore nel suo studio' (dd. C.) di Ca' Rezzonico e della Collezione Stirling di Londra; gli affreschi della Cappella della Madonna di Loreto di S. Pantalon; la serie bellissima (dd. C.) del Metropolitan Museum di New York; il 'Concerto' di Brera e la 'Visita' del Louvre; la 'Famiglia Albrizzi' di collezione privata; il 'Ballo', la 'Toilette' e il 'Sarto' (dd. C.) delle Gallerie Veneziane; la 'Partita interrotta' (d. C.) di collezione privata; la 'Conversazione' del Rhode Island School of Design, forse già degli inizi del sesto decennio per le sue affinità con la famosa 'Mostra del Rinoceronte' di Ca' Rezzonico, datata 1751. Posteriori a questa data seguono: la 'Scena famigliare' della Galleria Nazionale di Londra; il 'Venditore di insalata' (d. C.) di collezione privata inglese; la 'Venditrice di frittelle', il 'Parrucchiere', la 'Toilette', il 'Concerto' e la 'Lettera del Moro' (dd. C.) tutti a Ca' Rezzonico; la 'Famiglia Sagredo' (1751/1752) (d. C.) della Querini e il 'Gruppo di Famiglia' (d. C.) di Ca' Rezzonico; la 'Visita alla nonna' (d. C.) di Brera; la 'Caccia con l'arco all'anatra' (d. C.) e la 'Caccia alla lepre' della Querini; la 'Passeggiata a cavallo' e il 'Duca di Montford' del 1755 di Ca' Rezzonico. E ancora: le 'Tentazioni di S. Antonio' della Querini Stampalia; il 'Gigante Magrat' e l' 'Indovina', entrambe segnate 1757, di Ca' Rezzonico; l' 'Indovina' della Galleria Nazionale di Londra; le molte edizioni del 'Ridotto' e del 'Parlatorio'; il 'Mondo nuovo' e 'La lettera' (dd. C.), le 'Maschere per via' e la 'Venditrice di profumo' di Ca' Rezzonico.

Dal '60 alla morte, avvenuta nel 1783, il Longhi diminuisce la propria attività. Del 1761 sono i 'Monaci, Canonici e Frati' di Venezia; nel medesimo anno si possono collocare la 'Conversazione', il 'Ballo', il 'Trattenimento musicale', la 'Visita' (dd. C.) della Collezione Lionello Perera di New York, mentre datato 1762 è il 'Casoto del Lion' della Querini. Fra questo e i 'Veri ritratti di Margherita Houchin e di Francesco Poggi monogamba', del 1772, si possono distribuire la 'Mostra dell'elefante' Salom; la 'Merenda all'aperto' (d. C.), gli 'Alchimisti', la 'Visita del Mattino', la 'Prima Colazione' e il 'Ritratto di Francesco Guardi' datato 1664 di Ca' Rezzonico; 'Papa Rezzonico' e la 'Famiglia a tavola' da poco restaurati del Correr; la 'Visita alla Balia' e lo 'Svenimento' (dd. C.) di Ca' Rezzonico.

Di poco posteriore al 1772, anno in cui l'artista eseguì probabilmente i due stupendi ritratti di Stefano Querini e di Matilde Querini della Collezione Cailleux, è la serie della 'Caccia in valle' (dd. C.) della Querini, per la sua affinità con i 'Giucatori' della Collezione Gatti-Casazza di Venezia, di cui ho ritrovato sotto la fodera la data 1775. A questa possono essere ancora avvicinati il 'Ballo rustico' e i 'Bevitori' (d. C.) della Querini. Infine l'ultima maniera dell'artista, davvero di un sorprendente preimpressionismo in diminutivo, è rappresentata da un gruppo sicuro di opere: il 'Vescovo Ganassoni' (1774), il 'Cavaliere', il 'Commerciante', l' 'Orientale', il 'Pittore nel suo studio' (1781) e la 'Tazza di caffè' di Ca' Rezzonico; la 'Famiglia Michiel' (1782 c.) (d. C.) della Querini; la 'Tazza di caffè' di una collezione privata di Firenze, il 'Baciamano' già Giovanelli; il 'Ritratto di Famiglia' Salom; la 'Scena familiare' già Barozzi, la 'Visita alla nonna' di collezione privata veneziana, e i 'Letterati' di collezione privata francese.

² Non menzionati dalle fonti e sfuggiti agli studi, gli affreschi erano giunti pressoché intatti sino al 1952 e ancora nell'anno seguente furono

ammirati in tutta la loro delicata bellezza, oltre da chi scrive, dal Prof. Roberto Longhi e dagli amici Pignatti e Muraro. Nell'estate del 1954 il Parroco di S. Pantalon, pur ripetutamente avvertito dell'importanza degli affreschi, con atto vandalico fece raschiare da una ditta di costruzioni tutte le superfici affrescate eccettuate le figure.

³ 'Brevi notizie della Santa Casa di Maria Vergine Madre di Dio in Loreto, e dell'altra, a somiglianza di questa, eretta nella Chiesa Parrocchiale, e Collegiata di S. Pantaleone di Venezia — In Venetia MDCCCLVI — Per Antonio Groppo' (Venezia, Biblioteca Correr, Cartella dedicata alla Chiesa di S. Pantalon nei manoscritti inediti Cicogna).

⁴ Con ogni probabilità Pietro Longhi non vide di persona il modello propostogli, ma lo interpretò dalle incisioni tratte da alcuni degli affreschi dell'interno della Santa Casa di Loreto, edite da Silvio Serragli nel 1625. In quest'ultime infatti la figura del supposto S. Luigi IX affrescata nel Santuario di Loreto è scambiata con quella di una giovane martire, come appare nel primo affresco a sinistra della Cappella di S. Pantalon [tavola 19/.

ANTOLOGIA DI ARTISTI:

Inediti di Pellegrino Tibaldi.

L'occasione che mi si è data recentemente di riesaminare i numerosi casi di apografi del Parmigianino, ha imposto alla mia attenzione una importante tavoletta, conservata nel Museo del Seminario di Venezia (n. 68), di cui solitamente la critica si sbriga, definendola opera di seguace o, nel migliore dei casi, copia di un originale del maestro [tavola 24/.

Ammesso che fosse, già è sorprendente che, con la carenza accusatissima di testimonianze sulle importanti opere del Mazzola che dovettero esistere seppure non ci sono pervenute, nessuno si sia provato a riconoscere in questo dipinto il ricordo di uno dei capolavori del Parmigianino.

La manierosità piramidale del capzioso ingegno di Parma vi traluce con la limpidezza inequivocabile di sempre, al punto di suggerire che l'originale (lo si può ammettere senza tema di allontanarsi troppo dal vero) dovette essere quasi una cosa sola, nell'invenzione, con la 'Madonna di S. Margherita', cioè, un'altra bella prova del primo tempo bolognese, quando sull'impalcatura dei concetti formali romani, ormai prevalenti, la materia colorata del parmense ebbe gli ultimi sussulti, rapprendendosi a strisciate grumose, a colpi aperti e radi come ciuffi.

Ma nel caso della tavoletta del museo veneziano queste constatazioni, sebbene assai importanti, non possono restare

le sole. Il pensiero del Parmigianino che vive lì racchiuso, è in effetti soltanto l'antefatto di uno sforzo stilistico più complesso: che slarga la grazia virtuosa del modello per assodarla in un impetuoso gigantismo, la tinge del macchiato forte ritradotto da Michelangelo e così ostenta il prodigio di servirsi del sopraffino per dire cose brutali.

Tutto questo è segno di altra personalità, che merita di essere individuata.

Si tratta, io credo, di Pellegrino Tibaldi, e la prova mi pare ne sia la specifica identità di fattura, così per ciò che riguarda lo spirituale come il materiale, rispetto ad un altro capolavoro sconosciuto del maestro, la 'Sacra Famiglia con Santa Caterina' della Pinacoteca Nazionale di Napoli /tavola 25/, che nel 1953 comparve per mio consiglio, sotto il nome del Tibaldi, alla mostra napoletana della Maniera (cfr. Catalogo, n. 70, p. 40), perché già da allora mi sembrava il raggiungimento di un autentico Michelangelo dell'umorresco.

Senonché, mentre apprendo che Luigi Grassi ha consentito per iscritto alla mia ascrizione del quadro napoletano (cfr. 'Paragone', n. 61, p. 50), altri vorrebbe tentare di ritorcere anche su quest'opera un vecchio equivoco di Hermann Voss, per girarla al Nosadella, sulla fede dei riscontri con la 'Sacra Famiglia' che fu di Carlo I di Rumania e specialmente con l'altra, passata verso il 1930 sul mercato antiquario di Berlino (cfr. H. Voss, G. F. Bezzi, genannt Nosadella, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, gennaio 1932, figg. 3, 4).

Ma qui è il punto della questione. Fui io stesso a segnalare quel rapporto, aggiungendo che la tavola di Napoli è la completa realizzazione di un pensiero di cui le altre due sono solo prove o parziali variazioni; ma segnalandolo, mi proponevo piuttosto di rinforzare il parere, espresso a più riprese dal Longhi, dal Graziani e dal Briganti, che anche quei due dipinti dovessero esser ritolti al Nosadella e restituiti al Tibaldi.

Perché la disputa si concluda senza altro strascico, riproduco qui, dopo il recente restauro, il particolare di un fregio documentatamente autografo del Tibaldi in Palazzo Poggi a Bologna /tavola 26/, la cui intrinsecità, fin nelle rassomiglianze fisiche e fisionomiche, con la 'Sacra Famiglia' di Napoli mi pare tanto clamorosa, da non aver bisogno di esser descritta nei particolari; e può infatti servire come punto di riferimento per datare a quegli stessi giorni l'esecuzione del

*Inediti
di Pellegrino
Tibaldi*

*Inediti
di Pellegrino
Tibaldi*

quadro napoletano. Il destino critico di questo gruppo d'opere segna, perciò, anche sotto il rispetto cronologico, la sorte dell'importante dipinto di Venezia.

*

La circostanza così accertata, che all'inizio del secondo soggiorno bolognese il Tibaldi copiasse un capolavoro anche esso bolognese del Parmigianino, non mi pare che possa rimanere senza conseguenze ai fini della chiarificazione della sua vicenda culturale. Nonostante i contributi dell'importante libro di Briganti, sono ancora numerosi i punti incerti di quella vicenda; ed uno di essi riguarda le cagioni interne per le quali il Tibaldi, dal cubismo programmatico del tempo romano (tutto a ridosso della stereometria di Daniele da Volterra, sebbene si intridesse profondamente, e a più riprese, dei modi felici di Perino e quindi del Salviati), passò a Bologna a sconvolgerne quasi repentinamente la compattezza, smuovendo e tingendo le forme con un umore coloristico di cui non esiste l'esempio nella maniera dei pittori di Roma.

La tavola veneziana suggerisce la spiegazione che il Tibaldi ne derivasse l'impulso appunto da un profondo riesame dell'opera, almeno bolognese, del Parmigianino, compiuto solo ora, al ritorno da Roma, forse perché ora ve lo sollecitava anche l'esempio recente di Niccolò dell'Abate, un altro accorto studioso, dopo le vicende modenesi sulle orme dei Dosso, dei dipinti del Mazzola. — La 'Conversione di S. Paolo' del Museo di Vienna, di Niccolò, in cui il Freedberg ha voluto recentemente riconoscere con motivi inadeguati il quadro dipinto in Bologna dal Parmigianino per Giovanni Andrea Albio (cfr. Vasari, V, p. 227), potrebbe essere davvero un ricordo del capolavoro perduto del parmense, pur nella indubbia autografia niccoliana. —

Avevo già notato, d'altra parte, il significato cubistico 'ante litteram', e pre-tibaldesco, di taluni affreschi giovanili del Mazzola in S. Giovanni Evangelista a Parma (cfr. 'Paragone', n. 63, p. 32). Ora posso precisare che almeno uno dei sorprendenti putti reggi-festone sulla ghiera d'arco della prima cappella di sinistra (cfr. la tav. 10 del 'Parmigianino' del Quintavalle) è il precorrimiento inaspettato, con l'anticipo di trent'anni, di certe impegnative soluzioni bolognesi di Pellegrino.

Per converso, solo valutando al giusto i possibili indugi del Tibaldi già romanizzante sugli incunabuli del manierismo

parmense, è possibile comprendere perché sembrassero *Inediti*
 'beccafumiane' — e non ardivo di confessarmelo — le fonde *di Pellegrino*
 ombre liquescenti che, nelle opere qui commentate, danno *Tibaldi*
 alle masse apparentemente più tetragone la viva sembianza
 del tremulo e del pittoricizzato.

Seppure solo per il tramite parmense del Mazzola, è infatti 'beccafumiano' il pallore che sbianca le carni del Cristo fanciullo nella 'Sacra Famiglia' di Venezia.

*

Non so se si ripresenterà presto l'occasione di riparlare del Tibaldi, sebbene sappia che, oltre ai difficilissimi problemi ancora irrisolti del suo ingresso nell'orbita post-periniana a Roma pur dopo la drastica conversione michelangelolesca, resti da chiarire l'importanza del probabile incontro con il Primaticcio, al tempo che questi interrompe la sua attività a Fontainebleau per il noto viaggio a Bologna nel 1563. Importanza che, del resto, fu decisiva più per quel che il Primaticcio seppe ricevere dal Tibaldi, che non viceversa, e in tal senso riguardò gran parte del tardo manierismo emiliano.

Ma perché il discorso è ora sul significato delle opere di Pellegrino al tempo di Palazzo Poggi, e in particolare sui due dipinti di Napoli e di Venezia, mi pare indispensabile di anticipare un'altra questione, fondata appunto sullo aspetto e sul significato storico di queste due opere.

Come e dove si formò Luca Cambiaso?

Fra tanto discorrere e affannarsi, per dimostrare quasi sempre a torto i precorrimenti del Luchetto sul Caravaggio o sul Rubens e persino su Georges Latour, la critica non ha ancora trovato modo di scandagliare seriamente nel tanto vantato 'cubismo' del maestro, per riconoscere che, al momento cruciale della formazione, l'impulso venne da Bologna, e cioè da Pellegrino Tibaldi. Probabilmente sulla stessa via che, un quarto di secolo prima, Girolamo da Treviso e Prospero Fontana avevano percorso alla rovescia.

Non mi pare che consenta di concludere diversamente la impressionante 'Adorazione dei Magi' di Torino [tavola 27/], così poco nota, la cui sicura connessione con gli affreschi di Palazzo Spinola a Genova (cfr. A. Venturi, *Storia*, IX-7, figg. 456, 457), che ne conferma l'attribuzione e il riferimento al periodo giovanile del Cambiaso, quasi non è più stretta di quella che invece la collega, nel significato, alle 'Sacre Famiglie' di Napoli e di Venezia. Anche nel tratto per così

Inediti
di Pellegrino
Tibaldi

dire 'beccafumiano', che il Luchetto ebbe modo di verificare direttamente sulle fonti a Genova, dove il Beccafumi aveva lavorato.

Ferdinando Bologna

Baciccio: Three Little Known Paintings.

To the corpus of works by Giovanni Battista Gaulli, called Baciccio, may now be added three closely related paintings, all dealing with Old Testament themes, which serve to enlarge our understanding of this artist's final phase. Certainly the most interesting of the group, not only because it tells us of the origin of various motifs which Gaulli was to develop with considerable success in later works, but also because of its obviously high quality, is an unpublished *bozzetto* depicting *The Thanksgiving of Noah* [tavola 28/], in a private collection at Rome¹. Here we see the ancient patriarch and his family gathered about an altar, about to make a sacrificial offering in thanks for having been saved from the flood. Above to the right, the ark which brought them to safety rests on Mount Ararat. Particularly striking, both in terms of formal design and for psychological focus, is the golden yellow robe of Noah, gleaming with fresh impasto highlights, whose long contour, sweeping rapidly upward, directs our glance to the thematic center of the painting, the face and hands of Noah, raised upward to God.

Without any question, the Noah of this *bozzetto* established the prototype for the figure of Zacharias in Gaulli's largest altarpiece, *The Birth of John the Baptist* [tavola 29/], a documented work which hangs today in S. Maria in Campitelli in Rome². Because of the thinness of the paint, we can see in the previous canvas Baciccio's search for the final form of this impressive figure. The mantle seems to have had two long, vertical folds, but the inner one, still visible even in the photograph, was suppressed to permit the development of more angular, sculptural folds of the type which are so characteristic of the style which Gaulli developed under the influence of Bernini's sculpture. Similarly, a careful examination of the painting itself indicates that Baciccio originally placed the left arm of the patriarch much lower and further to the right, while the right shoulder was at first slightly further to the left. It is hardly necessary to point out that such experimentation in the development of the pose could hardly have been made by a later artist

copying Gaulli's figure in the Campitelli altarpiece³. Among the many motifs characteristic of Gaulli's style we need only mention the hands of the female figure seated in the foreground to the left, with her delicate, tapering fingers arched up from the back of the hand (as, indeed, in all the outstretched hands in the painting) and the youth by the altar with his hair brushed directly forward, as in certain figures in Gaulli's *bozzetti* for the pendentives of both the Gesù and the S. Agnese frescoes⁴.

Baciccio:
Three Little
Known
Paintings

Because of the coloring, the painting probably should be dated in the very opening years of Gaulli's last period, that is, about 1685-90, when the artist began to demonstrate a preference for increasingly cooler and dryer tonalities. Since, however, the colors of Gaulli's *bozzetti* are almost invariably fresher and more heavily saturated than in the final version of the same projects, any attempt to integrate this canvas within the chronological development of Gaulli's changing palette — a progression which can be well established by reference to documented works — must make adjustments on the basis of the fact that the first painting here illustrated is an oil sketch, not a 'final' work. Thus its colors, while fresher than anything seen in the altarpieces of Gaulli's last years, lack the intensely saturated, almost violent hues which we find, for example, in his *bozzetti* for the pendentives of S. Agnese or the Gesù. Conversely, the colors are fresher and richer than those in the *bozzetto* for the Campitelli altarpiece, which Gaulli painted in the sixteen-ninties. Pale pinks and blues, such as those in the mantle of the woman kneeling on the far right, or the youth with the bull on the left, recall, in their low saturation combined with delicacy and freshness of hue, the exquisite colors of the *Tobias and the Angel* in the collection of Luigi Grassi, also a transitional work.

Two other canvases by Gaulli, *The Sacrifice of Isaac* [tavola 30], and *The Thanksgiving of Noah* [tavola 31], have recently been brought to America by the Kress Foundation⁵. Hitherto known only through the briefest mention⁶, the two paintings, which are alike not only in style but in size, obviously must have been painted as a pair. The poses of the figures in *The Thanksgiving of Noah* in Rome [tavola 28], are for the most part only slightly altered from those of the corresponding figures in the painting of the same theme in America [tavola 31]. Since, however, one of the canvases is horizontal and the other vertical, their composition are

Baciccio:
Three Little
Known
Paintings

quite different and the one cannot be a *bozzetto* for the other. Perhaps the painting in Rome may be a preliminary study which so pleased the patron that he suggested a pair of canvases, requiring a major alteration of the overall design.

In any case, both paintings reflect Gaulli's hand. Turning to the *Sacrifice of Isaac*, we see in the elaborate folds of Abraham's mantle essentially the same Baroque rhythms which Gaulli developed in the frescoes of the Gesù, under the strong stimulus of Bernini's sculpture. Baciccio's tendency to translate sculpture into painting is particularly obvious in the edge of the old man's tunic, which has a thickness, precision and angularity normally associated with stone carving. Moreover the angel to the left, whose pose definitely recalls the large angel in Gaulli's *Death of S. Francis Xavier* in S. Andrea al Quirinale at Rome⁷, has the same tapering fingers, arched up from the back of the hand, which are so typical of Gaulli's work. As often in Baciccio's later work, the foliage of the trees is less full, but still displays certain clusters of leaves foreshortened and grouped in tiers, as the artist so frequently painted them.

Again, the dating depends largely on the palette. Not only does the angel have paler flesh tints than anything which we could expect during the years when Gaulli was at work in the Gesù (1672-1685), but we find a certain 'rouging' of the cheeks, that is, the use of a powdery pink tone which gives the effect of an appliqué, used in place of the ruddy glow which colored the cheeks of so many of Baciccio's earlier figures. The colors elsewhere are not dry but relatively subdued. We sense the changing palette in the landscape, where the greens have been streaked with browns and tans, lowering the overall intensity. Across the sky, now a paler blue, we find the same streaks of creamy yellow that appear, for example, in *The Preaching of John the Baptist* at Dijon. This falling off of intensity extends also to the gestures: the almost languid quality of Abraham's pose, the lack of urgency in the angel who comes to save the life of his son.

But this sense of *détente* is relative, affecting the gestures but not the garment rhythms. And the colors, while less intense than those Gaulli used in his early maturity, are not the pallid hues he preferred at the turn of the century. For these reasons the work seems transitional, and should be dated about 1685-90.

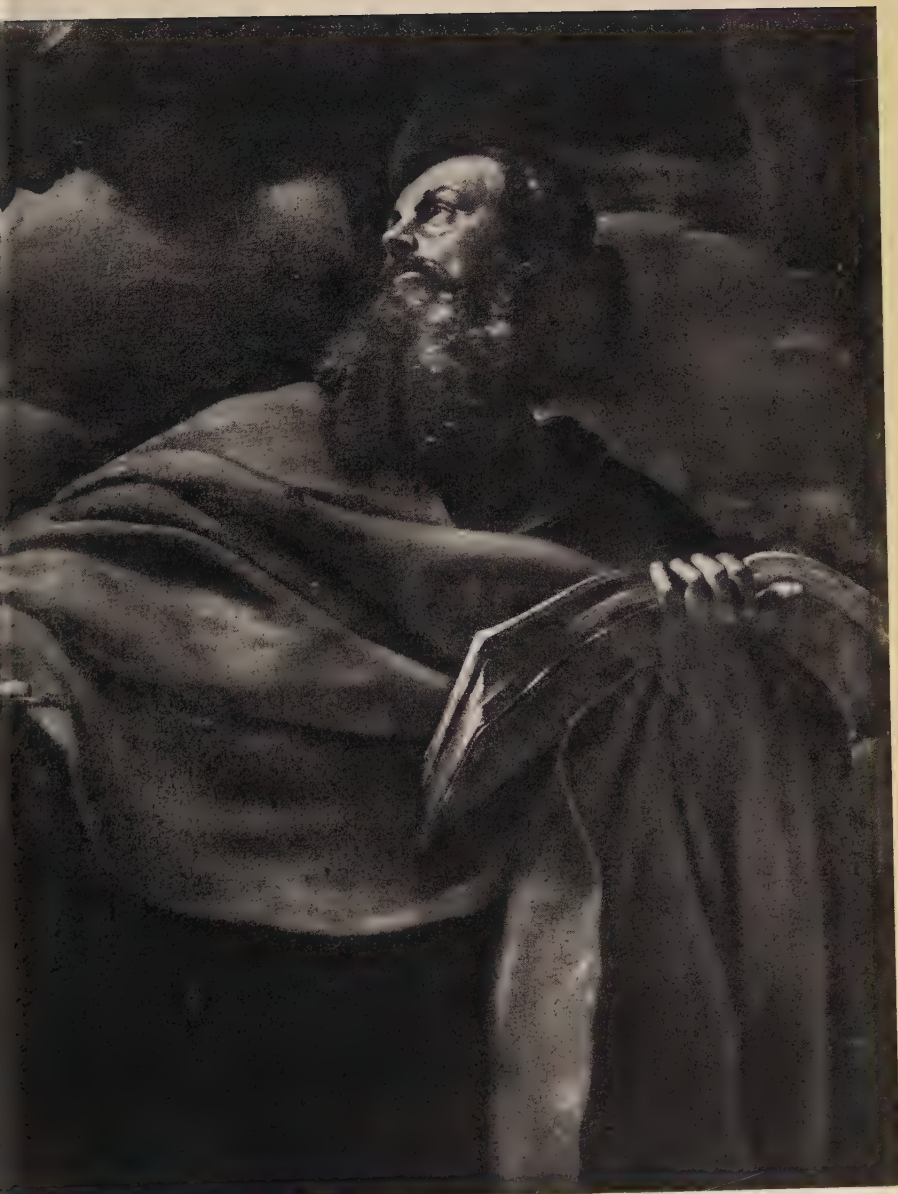


- F. Cozza: 'Madonna fra i Ss. Pietro e Paolo

Genzano, S. Maria della Cima



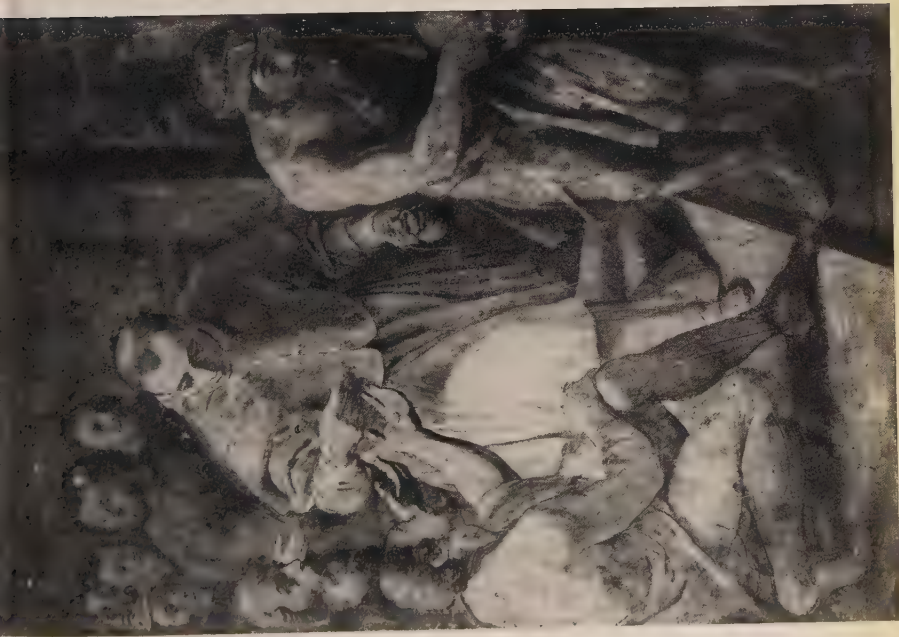
10 - F. Cozza: 'san Pietro' (particolare della tavola 9)



1 - F. Cozza: 'san Paolo' (particolare della tavola 9)



12 - F. Cozza: 'Sacra Famiglia'



13 a, b - F. Cozza: 'San Carlo fra gli appestati' e 'La Vergine appare a Santa Francesca Romana'



Roma, Santi' Andrea delle Fratte



14 - F. Cozza: particolare della tavola 13 a



, - F. Cozza: particolare della tavola 13 b



16 - F. Cozza: "San Carlo brega per gli abbastati," (part.)



17 - F. Cozza: 'San Carlo prega per gli appestati' (part.)



18 - F. Cozza: 'Fuga in Egitto'

Roma, Santa Maria in San Marco (Pal. Venezia)



19 - Pietro Longhi: 'Giovane Martire'

Venezia, San Pantalon, Capp. Madonna di Loreto

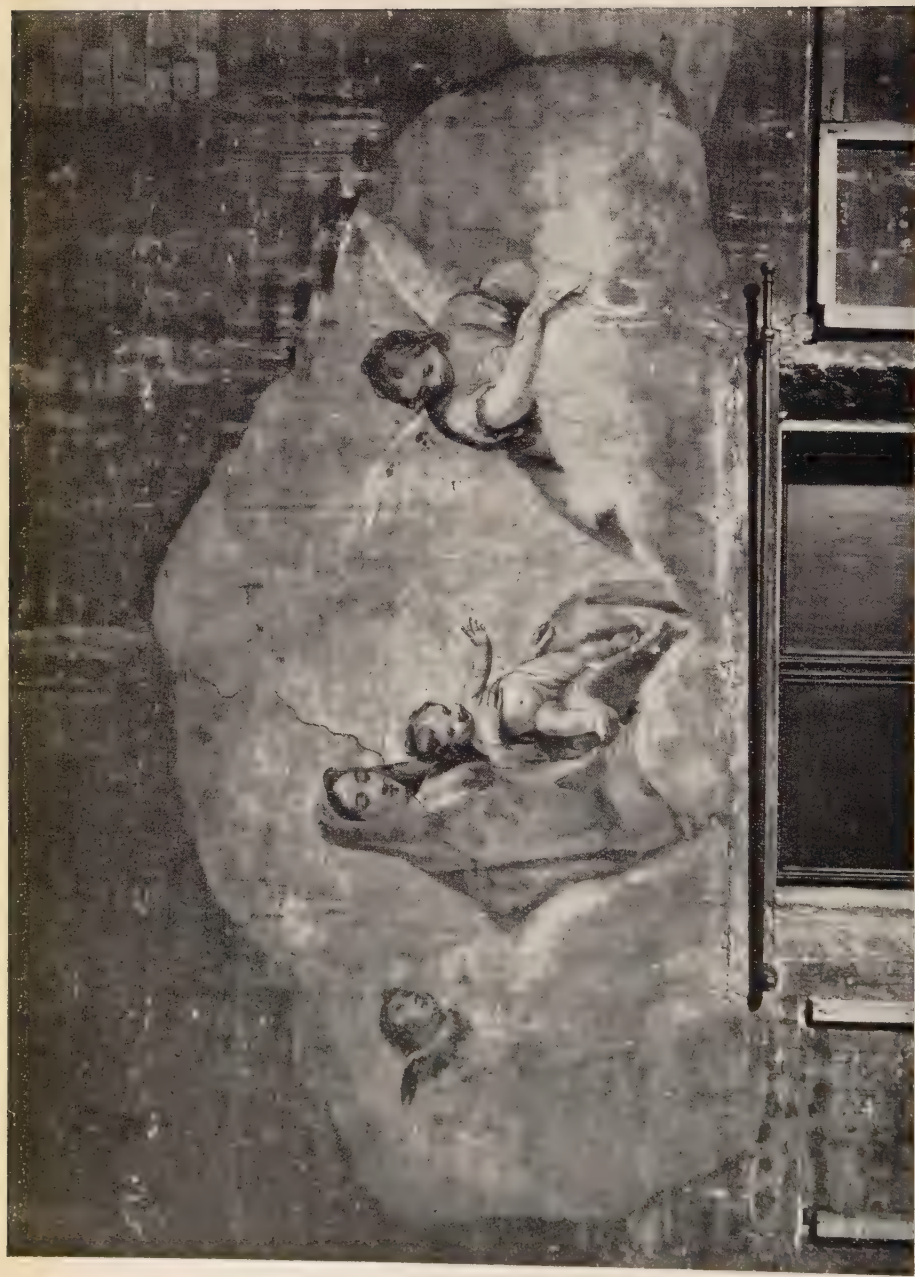


20 - Pietro Longhi: 'San Giuseppe e la Madonna di Loreto'

Venezia, San Pantalon



21 - Pietro Longhi: 'La Vergine col Bambino, Sante e angeli'





27 - Pietro Longhi: 'La Vergine col Bambino e due Sante'

Venezia, San Pantalon



24 - Pellegrino Tibaldi (dal Parmigianino): 'Sacra Famiglia con Santa Caterina'
Venezia, Museo del Seminario

Forming as it does, a companion piece to the Isaac, the Noah in the Kress Collection /*tavola* 31/ must be given the same date. Since the palette in both paintings is virtually identical, further color description would be tedious.

Baciccio:
Three Little
Known
Paintings

Appearing for the first time in the roman *bozzetto*, the figure of Noah here takes on its final form through a further elaboration of the garment folds, which are stiffened to give them their customary sculptural quality. In this form the figure takes its place as Zacharias in the Campitelli altarpiece /*tavola* 29/. Since Baciccio often repeated poses which he had used before, this is no reason to question the attribution. We may note, to name only a single example, how in his fresco of *The Trinity in Glory* in S. Maria sopra Minerva in Rome, the small cherub in the lower right, plunging out into space unmindful of the central scene, has been taken over without change from the cherub crowning Justice in the fresco of *Justice, Peace and Truth* which Gaulli painted at S. Agnese in Piazza Navona. Both are well known, abundantly documented works. We find also that the daughter of Noah with a ribbon in her hair, who, having emerged in the roman *bozzetto* as an extremely minor figure, develops here, as the woman holding the dove in her typically Baccicquesque hands, into a motif which Gaulli chose to repeat, with certain modification, as the maid in the foreground of the Campitelli altarpiece.

Taken as a group, the three paintings tell us much of Baciccio's careful and painstaking development of his compositions during those first years after he finished his work at the Gesù, when, as Pascoli points out, Gaulli '... [diedesi] all'imitazione di quegli, che an fuggito i colori oscuri...' ⁸.

Robert Enggass

FOOTNOTES

¹ The canvas, which is in perfect condition, measures 136 by 98 cm.

² This altarpiece, which is mentioned by all of Gaulli's early biographers, was noted as having been painted for the Altieri Chapel of S. Maria in Campitelli by such early guide books as Francesco Posterla's *Roma, sacra e moderna*, Rome, 1707, p. 500. However, the first real attempt to date the painting was made by Father Francesco Ferraironi who, in his monograph, *S. M. in Campitelli*, Rome, n. d., p. 65, says, 'Quest'opera fu eseguita, dal genovese Gaulli (1639-1709) circa l'anno 1692, quando venne decorata la cappella, già Altieri...' This date has since been repeated by such excellent scholars of the Baroque as Ellis K. Waterhouse (*Baroque Painting in Rome*, London, 1937, p. 67) who cites Ferraironi's book as his source and by Maria Vittoria Brugnoli

Baciccio: (Contributi a Giovan Battista Gaulli, 'Bollettino d'Arte', XXXIV, 1949, p. 237). Father Ferraironi's book, one of a popular series of the type Known Paintings which does not permit the introduction of documentary problems, gives no source for the 1692 date. But in a letter of December 29, 1953, in answer to my inquiry, Father Ferraironi graciously volunteered the following information:

'... La data del 1692 (e restauri cappella Altieri) relativa al quadro del Baciccio... probabilmente l'ho presa dal libro: *Storia dell'Immagine e chiesa di S. M. in Campitelli*, scritta da Erra, Carlantonio, e stampata in Roma del 1750...'

In Erra's slender volume, the only mention of the Altieri chapel appears on page 65, where we read that:

'... L'altra gran Cappella, che si aprì nel Pontificato d'Innocenzo XII...' contained '... la pittura di Giambatista Gaulli...' and that on the death of Cardinal Paluzzi Altieri he was '... seppellito nella sua Cappella con questa iscrizione a piedi dell'Altare:

PALUTIUS MISERATIONE DIVINA
EPIS. PORTUEN. CARD. DE ALTERIIS
S. R. E. CAMERARIUS
OBIIT IN DOMINO DIE XXIX JUNII MDCXCII
AETATIS SUAE AN. LXXV'.

The date given in the above inscription, June 29, 1692, is the only date mentioned by Erra in connection with the chapel in question. However, the actual inscription as it appears today, in unaltered form, on the floor of the Altieri Chapel, shows that Erra's transcription contains several errors. Of these, the most serious for our purposes occurs in line four, which, in actual fact reads:

OBIIT. IN. DOMINO. DIE. XXIX. IVNII. MDCXCVIII

In view of these facts there appears to be no basis for assigning the year 1692 as the date for the decoration of the Altieri chapel, and, by inference, for Baciccio's altarpiece. We can only say that the chapel was dedicated during the pontificate of Innocent XII (1691-1700) and that Altieri cardinal was buried in it in 1698. Stylistic evidence would seem to indicate that Baciccio's painting was executed about this date.

³ Similar changes in position occur throughout the *bozzetto*. The double contour of the right arm of the youth leaning forward by the altar can be seen even in the photograph.

⁴ The frescoes which Baciccio painted on the pendentives of the church of S. Agnese in Piazza Navona in Rome were unveiled in January of 1672 (for documentation, see *Roma*, XIII, p. 153) and the first two frescoes which he painted on the pendentives of the Roman church of the Gesù were finished by March of 1676 (for documentation, see *Roma*, XIII, p. 153).

⁵ Acquired about 1949 by Count Contini-Bonacossi, both canvases were sold shortly after to the Kress Foundation. The *Isaac*, now at the Kress Foundation in New York, measures 163 by 132 cm., while the *Noah*, at present in the Kress Storage and Restoration Studio in Newfoundland, Pennsylvania, is a half centimeter wider. Both are in excellent condition, undarkened and but slightly damaged. In the *Isaac*, at the bottom of the canvas near the central axis there appears a vertical rip, about 12 cm. long, now repainted. In the companion painting, small rips appear across a branch of the foreground tree, in the cheek

of the son of Noah holding the ram and along the shoulder of the figure in the turban (Noah's wife). These tears, which caused negligible loss of the original pigment, have all been repaired.

⁶ In George Ferguson's book on iconography, *Signs and Symbols in Christian Art*, Oxford Press, N. Y., 1954 (Plate V, opp. p. 80), the *Isaac* is illustrated, but not mentioned in the text. *The Philadelphia Museum Bulletin*, Vol. XLVI, No. 227 (Autumn, 1950), p. 18 gives a list of paintings on loan from the Samuel H. Kress Collection which includes an 'Abraham's Offering' by Gaulli. This, I believe, refers to the *Noah*, which at the time of its sale had been given this erroneous title.

⁷ The altarpiece is documented by its receipt for payment, signed by Gaulli and dated July 20, 1676, which can be found in the Jesuit Archives in Rome (Book No. 865, *Diversa quoad expensas...* Section No. 13).

⁸ Pascoli, Lione, *Vite de pittori, scultori ed architetti moderni*, I, Rome, 1730, p. 195.

Baciccio:
Three Little
Known
Paintings

ANTOLOGIA DI CRITICI:

ROLAND DE VIRLOYS.

Non sembra che sia stata prestata attenzione, sinora, al fatto che il primo a tradurre in Francia gli 'Elementi di fisica — o Introduzione alla filosofia di Newton' — dello s'Gravesande fu un architetto, Roland de Virloys.

Il Brunet (*'Les Physiciens Hollandais et la méthode expérimentale en France au XVIIIème siècle'*, Parigi 1926, p. 126 e ss.) ricostruisce con grande esattezza le discussioni scientifiche del momento, le quali — si ricordi il ben noto capitolo dello Hazard sulle *'Sciences de la nature'* — erano al centro di interessi assai diffusi, non limitati ai soli specialisti. La scoperta dell'elettricità, a Leida nel 1746, riprova della efficacia della nuova *'physique sensible et appuyée sur des faits'* (Nollet), stimolava ancor più l'attenzione dei curiosi e degli scienziati francesi verso la scuola olandese e nello stesso anno usciva a Leida la traduzione di Elia de Joncourt degli *'Elementi di fisica'* dello s'Gravesande, preparata da tempo (nel 1737, sempre in Olanda, se ne era avuta un'altra traduzione francese), seguita l'anno dopo a Parigi dalla traduzione dello stesso libro curata da Roland de Virloys, *'architecte & professeur de physique & de mathématique'*.

Nella prefazione, il Virloys attaccava apertamente i cartesiani e, firmandosi con l'indirizzo di casa, si dichiarava disposto a proseguire la discussione con gli eventuali contraddittori. Si sa che questa opera fu al centro di discussioni più delle precedenti (Brunet, p. 127), benché ancora nel 1788 il Comolli (*'Bibliografia storico-critica dell'architettura civile ed arti subalterne'*, p. 127) osservasse che,

Roland de Virloys nonostante tanta stima, 'non si sapeva capire perché il traduttore avesse levato dall'opera gli scogli dell'autore'.

Tutto ciò interessa, naturalmente, la storia della scienza, ma l'iniziativa del Virloys, accompagnata da dichiarazioni polemiche contro 'une foule d'ignorans qui se donnent pour Architectes', può interessare anche da un diverso punto di vista. Vi si trova infatti confermato, in modo piuttosto acuto, un atteggiamento che è comune a molti architetti del Settecento: abbandono della superiorità del disegno e della geometria — mondo della regolarità ipotetica — per integrare quelle tecniche con lo studio dei problemi concreti di dinamica, statica, meccanica posti dalla fisica sperimentale ('l'étude de la physique se réduit aujourd'hui à celle de la physique expérimentale. Les personnes sensées méprisent ce qu'on appelle physique systématique, frivole et stérile jeu de l'esprit, où il n'y a que ténèbres, fantômes et incertitudes' — sono parole del Desfontaines, del 1744). Nella nuova tendenza incominciavano già a profilarsi gli interessi propri dell'ingegnere moderno, e il peso che nella trasformazione degli architetti in ingegneri hanno avuto i nuovi metodi scientifici non è stato ancora abbastanza chiarito (si ricordi, tra l'altro, il passo del Cicognara dove si osserva che 'i risultati preziosi delle scienze restringono il genio delle arti, imbrigliano l'immaginazione e diminuiscono la forza di un possente sussidio, del meraviglioso', ma si noti che nella biblioteca del conte spiccava l'edizione del 1757 dell' 'Optica' newtoniana — oggi, Bibl. Vat., Fondo Cicognara, IV, 862).

Tuttavia restava, per il Virloys e per molti dopo di lui, il richiamo a Vitruvio, nonostante tutto; non solo per il prestigio della tradizione e come base di riferimento agli essenziali 'principi generali', ma specialmente per il modo evidente in cui all'architetto antico si presentavano la cooperazione tra teoria e pratica e la possibilità generale di conoscenza del mondo insita nelle molteplici tecniche ritenute necessarie all'architetto, ragioni per cui i suoi libri incominciavano con la narrazione del progressivo 'farsi umani' dei primi uomini attraverso il lavoro, per svolgersi poi in considerazioni astronomiche, mitologiche e pratiche sino a quei giudizi sensati — e tanto vicini alle inclinazioni del secolo — sul conveniente e sul giusto e ai riferimenti espliciti a un tipo di società. Nel 'Dictionnaire d'Architecture', pubblicato tra il 1770 e il 1771, Roland de Virloys riprendeva talvolta, e specialmente nel caso dei termini più generali (per es., la voce 'Aritmetica'), le stesse definizioni di Vitruvio, mentre annunciava una nuova edizione — che non fu mai pubblicata — del Vitruvio di Perrault, 'augmentée d'une vie de cet architecte (Vitruvio) et d'une dissertation sur ses commentateurs'. D'altronde, dal libro del Perrault egli aveva ricavato almeno una illustrazione per il suo 'Dictionnaire' (cf. Virloys, Pl. XX, fig. 12; Perrault — 1684 —,

Tab. VII, p. 59). Né questi estremi interessi per Vitruvio significavano abbandono delle prime letture scientifiche, se nel 1775 usciva, postuma, la sua traduzione degli 'Elementi della filosofia newtoniana' del Pemberton (cfr. Michaud, 'Biographie universelle ancienne et moderne', To. 43, p. 609).

Roland
de Virloys

Più difficile, infine, seguire nella pratica architettonica il risultato di simili principi e interessi, date le scarse conoscenze attuali della vita e delle opere di Roland de Virloys che, pure, da questi primi segni, si rivela architetto attraentissimo per uno studio ulteriore.

Carlo Bertelli

C. F. ROLAND DE VIRLOYS - Prefazione alla traduzione degli 'Elemens de Physique ou Introduction à la philosophie de Newton di G. J. s'Gravesande.'

L'Introduction à la Philosophie de Newton, dont on donne ici la Traduction, est le Traité de Physique le plus complet qu' aucun Auteur ait encore fait, suivant le système de cet illustre Philosophe.

M. s'Gravesande, un des plus grands Physiciens de ce siècle, Auteur de cet Ouvrage, nous en a donné plusieurs Editions, & il l'avoit, pour ainsi dire, refondu tout entier pour en donner une troisième Edition en Latin, lorsque la mort l'a enlevé: mais ayant laissé cette troisième Edition parfaite, on l'a imprimé en Hollande & donné au Public en 1742.

Lorsque j'ai entrepris cette Traduction, ce n'était d'abord que pour mon usage particulier, en suivant le sentiment de Vitruve & des autres Auteurs d'Architecture, qui veulent que l'Architecte après avoir appris les principes de l'Art, tels que l'Arithmétique, l'Arpentage, le Nivellement, le Toisé, le Dessein, la coupe des pierres & des bois, &c. s'applique essentiellement à l'étude de la Physique, pour connaître les matériaux & leur mélange, la meilleure disposition des lieux où il faudra bâtir, la bonne qualité des eaux & de l'air; qu'il étudie la Méchanique pour calculer les forces & les mouvemens des machines & en inventer; qu'il apprenne l'Hydraulique pour conduire, élever & ménager les eaux; qu'il s'applique à l'Optique pour distribuer à propos la lumière dans les édifices suivant leur usage; & à la Perspective, pour représenter aux yeux les objets tels qu'ils doivent paraître en oeuvre, & qu'il donne quelque tems à l'étude de l'Astronomie, pour sçavoir orienter les parties des édifices suivant l'usage ausquels on les destine, pour faire des cadrans solaires & des cartes, &c.

Roland
de Virloys

Ces Elemens de Physique-Mathématique qui renferment presque toutes les parties dont parle Vitruve étant désirées en François, je me suis déterminé à les mettre sous la presse, avec d'autant plus de plaisir que j'espere qu'ils procureront non-seulement à une foule d'ignorans qui se donnent pour Architectes, la facilité de s'instruire de toutes ces sciences, & d'être vraiment en état d'avoir la confiance de ceux qui ont besoin d'eux, mais encore à tous les jeunes gens qui étudient la Physique dans les Colleges, la connaissance du système de Newton, dont les Carthesiens ne leur donnent qu'une très-legere idée dans leurs Cahiers de Philosophie.

Si le Lecteur trouve dans cet Ouvrage quelques fautes, ou quelque endroit obscur, je le prie de me les adresser rue S. Honoré, près celle des Frondeurs, au Compas d'or.

NOTA. - Di C. F. Roland de Virloys (o Le Virloys) si sa ben poco. Nacque nel 1716 e morì a Parigi nel maggio del 1772. Un anno prima della morte, nella prefazione al terzo volume del *Dictionnaire* cit. — i volumi precedenti non avevano alcuna introduzione —, egli era ancora costretto a difendere la paternità dell'unica opera importante che di lui si conosca: 'le théâtre de la ville de Metz, construit sur mes dessins en 1751; quelques efforts qu'ait fait & que fasse encore l'Envie, pour m'enlever la gloire de cette ouvrage, il n'est pas moins vrai qu'il est de moi; & que j'ai été le premier qui a supprimés les barreaux & séparations de loges, & les banquettes sur le théâtre'. Nel 1759, informano i *Mémoires de Trévoux* (cfr. Comolli, cit., p. 126), egli aveva pubblicato dodici tavole (le stesse riportate in seguito nel *Dictionnaire*) per illustrare come doveva apparire il teatro senza le alterazioni che aveva subito dopo il ritorno dell'architetto a Parigi, nel 1752. Ma nella monumentale *Histoire de l'Architecture Classique en France* dello Hautecoeur (To. III, 1950, pp. 530-31, To. IV, 1952, p. 160) la costruzione del teatro di Metz è riconosciuta dello Oger, che vi avrebbe lavorato dal 1739 al 1749, mentre il Roland de Virloys si sarebbe limitato a dare dei pareri, per altro poco costruttivi. Non ci è stato possibile di rintracciare, nella 'Revue d'art ancien et moderne', l'articolo della Lejeaux su cui si basa la ricostruzione dei fatti accettata dallo Hautecoeur. Nonostante le cariche ricoperte di 'architetto del Re di Prussia' e di 'architetto dell'Imperatrice', il testamento del Virloys (v. *Nouvelles Archives de l'Art Français*, 1885, pp. 43-44) ci rivela le condizioni finanziarie modeste in cui egli si trovava. È da credersi che le opere effettivamente eseguite dal Virloys non siano che le poche citate nel *Dictionnaire*. In questo si possono osservare alcuni progetti interessanti (di scale, ad esempio) e qualche attenzione verso l'architettura gotica, dal punto di vista costruttivo. Precedente del *Dictionnaire* era il *Cours* del D'Aviler, 'after Blondel's, the most important manifesto of academic doctrine in the later 17th century', secondo la definizione del Blunt. Al *Cours* del D'Aviler il Verloys attingeva ampiamente, nonostante alcune riserve — egli rimproverava alle edizioni più recenti di quest'opera di essere state 'augmentées de beaucoup de planches et dessins, conformes au goût du temps', cosa che ai suoi occhi sminuiva l'utilità del libro, e, in quanto al testo, dichiarava che questo si poteva rintracciare tutto nella *Encyclopédie*, dove era stato

riprodotto 'jusq'aux fautes'. Ma il confronto tra il Corso e il Dizionario dimostra bene il carattere della erudizione del Virloys che abbiamo già accennato. A parte il cumulo di notizie su pittori, incisori, scultori e architetti, che occupano tanta parte nel Dizionario, le voci tecniche risultano in questo assai più aride e concise che non nel Corso. Si confronti, per esempio, la voce *Chambre* nei due libri: in quello del Virloys, essa è limitata alle definizioni dei vari tipi di 'camere'; in quello del D'Aviler sono indicati gli accostamenti più gradevoli di colori, le decorazioni più consigliabili, etc. della 'chambre de parade'. Le prevalenti intenzioni 'ingegneresche' del *Dictionnaire* risultano evidenti. Interessante la voce *Pantographe*, dove è illustrato il 'pantographe de perspective' inventato dal Virloys per esigenze pratiche, come egli sottolinea, si ristabiliscono alcuni fatti nella storia di questo strumento e, soprattutto, se ne difende la legittimità contro coloro che 'non sanno stare senza la matita in mano'. Nella stessa voce è anche la promessa di un *Traité de la perspective théorique et pratique*. Il *Dictionnaire* merita qualche considerazione anche come fonte per la storia dell'arte, per le 'augmentations considérables' all'*Abbecedario* dell'Orlandi, al *Cabinet* di Florent le Comte e al *Dictionnaire des Monogrammes* del Christ.

c. b.

A P P U N T I

ANDRÉ CHASTEL, *Marsile Ficini et l'art*. Genève, Droz - Lille, Giard (1954), pp. 208.

Nella ormai ricchissima letteratura critica sul Ficino non è difficile distinguere due orientamenti abbastanza chiari: da un lato un tentativo, ripetuto in varie direzioni, di sistematizzarne le impalcature 'teologiche'; dall'altro uno sforzo di enuclearne accenti 'precursori' di posizioni molto speculative e molto moderne. Le due espressioni maggiori di questi due tipi di produzione storiografica sono, senza dubbio, la poderosa monografia di P. O. Kristeller, di recente uscita anche in italiano, e il libro di Giuseppe Saitta di un quarto di secolo fa, ma ancora attuale e giunto alla terza edizione. Pacifici sono i pregi di entrambe le opere: il libro del Saitta ha imposto con violenza quasi barbarica la lettura di pagine singolari, costringendo ogni storico ad affrontare il grave problema della risonanza impareggiabile che i temi ficiniani hanno avuto nella cultura europea di alcuni secoli. Il Kristeller, dopo un'indagine insigne condotta sistematicamente su quanto è restato di Ficino e su Ficino, ha 'sistemato' l'immensa produzione del 'pater Platonicae familiae' articolandola intorno ad alcuni temi 'filosofici' fondamentali, offrendoci una specie di 'summa' ficiniana, mirabile per ordinata chiarezza e per precisione impeccabile. Eppure

A. Chastel: Marsile Ficino et l'art chi passi dalla lettura complessa e sconcertante delle pagine ficiniane a quella delle opere sopra indicate, ha l'impressione che, in un certo senso, in esse sia consegnato più e meno di Ficino, ma non, forse, quello che di Ficino costituisce il tono proprio e inconfondibile. E, sì, incontriamo, da un lato, magistralmente ritrovate le strutture di una sintesi 'platonica' in cui confluiscono con originalità ispirazioni cristiane e temi patristici e scolastici; e, dall'altro lato, viceversa, vediamo messe in evidenza le linee maestre di talune vitali correnti dell'idealismo 'moderno'; ma non senza il sospetto che, nell'uno come nell'altro caso, ora con gli occhi volti al passato su cui Ficino si fondava, ed ora con la mente a quel futuro che ne doveva scaturire, gli storici abbiano misurato il 'divino Marsilio' con metro non suo, cogliendone certi aspetti, ma senza bene individuarne la 'presenza' effettiva, imponendogli anzi problemi che tali non erano né per lui né per l'età sua. E vien fatto di chiedere se la vecchia condanna, che gli precludeva gli altari del tempio della 'filosofia', non fosse alla fine più giusta, nei suoi riguardi, di un'assoluzione la cui formula rischia di rivelarsi estremamente dubitativa. Perché converrà pur riconoscere che, rispetto alla 'filosofia' tradizionale, alla grande 'teologia' medievale, la 'teologia platonica' di Marsilio si colloca speculativamente su un piano minore, mentre nelle sue parti più alte non è originale. 'Il a de l'esprit, de l'imagination, de l'élégance, du génie autant qu'on en peut avoir: mais peu de suite et peu de méthode... par une envie trop grande qu'il a d'être agréable, il donne trop dans le merveilleux, ce sont des fables, des métaphores, et des allégories perpétuelles que la plûpart de ses discours. Il fait souvent le mystérieux en ce qu'il dit, pour se renfermer davantage dans son caractère': il giudizio così limitativo che il Padre Rapin dava di Platone, pensando al suo restauratore italiano a cui l'estendeva e di cui sottolineava 'la beauté d'un génie naturellement vif mais paresseux', rischia alla fine di essere, non solo più esatto, ma anche più benevolo, come quello che ne coglie, sia pure polemicamente, una nota differenziale e caratteristica, onde l'espunge sì dalla 'filosofia' com'egli la intende, ma sottolineandone il fascino e il valore. Non sono più i mirabili edifici costruiti con faticosi virtuosismi logici; dinanzi a noi sta un geniale inseguirsi di 'favole', di 'simboli', in un trionfo del 'misterioso' e del 'meraviglioso', mentre l'accento batte sulla 'morale' piuttosto che sulla 'metafisica'. Seguire il platonismo — insisteva il Padre

Rapin — è pensare che 'la vera filosofia consiste soprattutto nella fedeltà, nella costanza, nella giustizia, nell'amore del dovere': negli 'ideali', insomma, nella loro determinazione e nella loro attuazione.

A. Chastel
Marsile Ficino
et l'art

Il Gombrich citava, al principio del suo saggio così significativo su *Icones symbolicae*, un testo dell'Abbé Pluche, sull'assurdità della pretesa di tradurre in altro linguaggio il *quid* proprio della pittura, per esprimere il quale, appunto nell'insufficienza di ogni altro mezzo, ne è stato inventato uno così peculiare. Ora, il richiamo al Gombrich, e il richiamo fatto dal Gombrich, vengono particolarmente spontanei di fronte al tentativo di riportare l'originalità di una singolare svolta del pensiero occidentale entro una prospettiva, non solo estranea, ma diversa. Ficino è convinto che le parole d'uso, gli strumenti del comune discorso, non rendono la 'verità' delle cose, che è verità d'altro ordine e va cercata in altro modo. Se filosofare è tentare di approssimarsi a 'ciò che veramente è', dovremo battere strade diverse da quelle 'fisiche', costrette nelle catene dei raziocini. Il sapere filosofico, che è sapere 'ideale', che è rapporto dell'uomo con 'ideali', e rapporto attivo, 'creativo', non è dell'ordine del sapere delle scienze empiriche. Esso va ricercato — questo in sostanza è il proprio della nuova 'teologia' ficiniana — nella direzione dell'esperienza etico-estetica, e cioè dell'arte e dell' 'amorosa visione', e della realizzazione del bello che è bene.

Il significato dell'opera di Ficino — e questo spiega la sua immensa fortuna, ma anche il carattere 'capillare' della sua diffusione — consiste proprio nell'avere dato espressione ampia e matura a un orientamento culturale che, dal Petrarca in poi, aveva visto nel filosofare non tanto una funzione — per usare il termine kantiano — *costitutiva*, ma piuttosto *regolativa* del pensiero umano: 'ideale', insomma. E poiché l'ideale non è traducibile in termini concettuali o intellettivi, ecco che la filosofia non lo pensa per concetti, ma lo indica con immagini, con simboli, con segni diversi da quelli usati così dalle scienze come dal senso comune (volgo); e immagini e simboli e metafore non sono altro che allusioni al significato ultimo, *totale*, assoluto e ineffabile, della realtà: alla totalità divina che delle cose è principio e termine, ma che proprio per essere l'Uno-tutto è irraggiungibile in sé, anche se si pone come meta ultima, *ideale* appunto, del sapere come del fare ('appartenendo le cose divine al sopraceleste mondo, et essendo quello separato

A. Chastel
Marsile Ficino
et l'art

da noi dalla massa di tutti i cieli; e non potendo la lingua nostra giunger alla espressione di quella, se non — dirò così — per cenni e per similitudini, a fine che per lo mezzo delle cose visibili sagliamo alle invisibili'). D'altra parte questa indicazione allusiva, che è elaborazione di immagini e di miti, e sforzo creativo — 'poesia' in senso eminente — ripete sul piano umano il moto stesso divino; poichè Dio si è sempre espresso da artista sommo, 'parlando' un linguaggio visivo quando si è manifestato nelle cose, e 'significando' per immagini perfino quando si è rivolto al servo suo Giovanni: 'dove è da notare, che ancora a Giovanni, con tutto che egli fosse servo suo, non aperse l'intendimento suo, se non per significazioni e per visioni'. In un testo esemplare del suo commento a Plotino Ficino precisa, sottolineandolo, un tema che troviamo anche nel Pico e in altri non pochi: *Sacerdotes Aegyptii ad significanda divina mysteria non utebantur minutis literarum characteribus, sed figuris integris herbarum, arborum, animalium, quoniam videlicet Deus scientiam rerum habet non tamquam excogitationem de re multiplicem, sed tamquam simplicem firmamque rei formam*'. A queste parole, che costituiscono addirittura il titolo, segue il corpo della trattazione, non meno significativa: *excogitatio temporis apud te multiplex est et mobilis, dicens videlicet tempus quidem est velox, et resolutione quadam principium rursus cum fine coniungit, prudentiam docet, profert res et aufert. Totam vero discursionem eiusmodi una quadam firmaque figura comprehendit Aegyptius alatus serpens pingens, caudam ore praesentem caeterasque figuris similibus, quas describit Horus*. Ficino batte sul sapere 'divino' come 'forma' ideale (*sapientia Dei est una quaedam forma*), non scienza discorsiva (*scientia Dei non est argumentationi vel consilio similis*), ma intuizione che è tutt'uno con la produzione della forma. Il vero sapere non è dunque fatto di argomenti, logico: è visione di forma perfetta, unica, come risultato di un moto operoso di liberazione.

Non paia, questa, una troppo lunga premessa all'opera di André Chastel sul Ficino, ché ad essa vanno riconosciuti preliminarmente due meriti fondamentali: 1) di aver inteso che l'originalità effettiva della 'filosofia' di Ficino consiste appunto nella tesi secondo cui la conoscenza 'teologica' non è d'ordine logico (non tende ad argomenti né consiste in argomenti, anche se talora si serve di argomenti), ma 'estetico'; ove i segni adeguati son forme simboliche, e fine è un'unità omniforme (*ideis omnibus insignita, non sicut tabella figuris, sed sicut caelum stellis, quae et ipsae sunt caelum*). In altri

termini Ficino, staccata la teologia dalla fisica (e dalla logica), opera sulla teoria platonica delle *idee* (attraverso i più tardi neoplatonici) una serie di riduzioni per cui alla forma ideale (una, bella, buona) si avvicina solo l'allusione del simbolo. 2) di aver dimostrato che Ficino non ci dà una filosofia *dell'arte*, ma una filosofia *come arte*; sì che, muovendosi parallelo all'arte del tempo, non ne offre mai esplicitamente una teoria, pur rimanendo il suo discorso sul piano stesso dei grandi artisti contemporanei. Le 'forme', che egli va elaborando e ordinando in un concerto 'teologico', corrispondono a quelle che, visivamente, pittori, scultori, architetti fissano in marmi e tele, a loro volta simboli allusivi, secondo quell'antica sapienza il cui maestro venerato — riscoperto da Ficino — balza agli occhi del visitatore dal pavimento della cattedrale di Siena, e lo fa restare per un momento dubbioso se per caso non sia entrato in un tempio di 'antichi' dèi. La conclusione dell'opera dello Chastel sui 'miti' ficiniani ci riporta a quell'atmosfera comune a pensatori e ad artisti ove i 'teologi' non spiegano argomentando — tale non è il loro ufficio — ma accompagnano sull'*orfica lira* il lavoro degli artisti, non essendo alla fine la 'filosofia' se non quella divina musica di cui parlava — o favoleggiava — Platone.

In tal modo lo Chastel, non solo svolge adeguatamente uno dei più validi spunti interpretativi del Gentile sul carattere 'artistico' del pensiero del '400 (e lo libera dalla rigidità di un'astratta sistemazione dialettica), ma aiuta ad intendere come Ficino sia così presente nella cultura filosofica europea sempre più impegnata ad elaborare il concetto del bello-bene, dell'idealità come totalità, del *sentimento*, in connessione con lo sviluppo dell'estetica e della morale. Oltre la letteratura sull'amore e sulle imprese, si vede così l'origine del 'sapore' platonico-ficiniano di tanta parte del pensiero europeo fino ai tempi dell'estetica kantiana, mentre d'altra parte si collocano in più giusta luce le preoccupazioni vichiane.

Il libro dello Chastel è formato da un'introduzione, da tre parti centrali, e da una conclusione. Seguono tre appendici, una delle quali opportunamente riporta tradotto il proemio del commento landiniano alla Commedia. Ogni capitolo è seguito da un ricchissimo e dotto corredo di annotazioni, ove sono riferite le fonti ed è esaminata e discussa la letteratura sull'argomento con una informazione rara. Seguire nei particolari il lavoro dello Chastel, discuterlo

A. Chastel
Marsile Ficin
et l'art

A. Chastel
*Marsile Ficino
 et l'art*

minutamente, e, soprattutto, esplicando quello che vi è d'implicito, porterebbe a scrivere un volume non inferiore al suo per mole. Converrà quindi limitarsi a una rapidissima rassegna. Nell'introduzione viene presentato l'ambiente del gruppo di Careggi, la cornice, le figure, non senza un'efficace insistenza sul carattere esotico, sul sapore orientale, di alcuni aspetti della moda platonico-ermetica introdotta in Firenze dai greci intorno alla metà del secolo, e poi cresciuta nel fasto della corte medicea: fu questa la nota propria dell'opera ficiniana, dallo stile fastoso ed esuberante, 'philosophie pour gens du monde', filosofia di moda proprio perché 'più e meno di una filosofia', ma, d'altra parte, rispondente a un gusto non a caso contemporaneo delle teorie del Poliziano volte a celebrare la *varietas* di fronte alla *concinntas*, l'originalità della creazione di fronte alla prudenza dell'ordine. Perché chi vada ripercorrendo i gusti estetici di quel tramonto del secolo alla corte del Magnifico, non può non rimanere colpito, in quella 'rinascenza', da un'atmosfera stranamente 'decadente', traversata da un ritorno raffinato e artificiale ai dolcestilisti in quanto avevano di più studiato, ricongiunti a un'antichità amata nei suoi entusiasmi per l'Oriente, nel suo estremo e 'delicatissimo' agonizzare. Il mito dei 'classici' nella Firenze dell'ultimo Quattrocento non ha nulla dell'ordine ciceroniano; e le strutture geometriche dell'antica ragione sono — come nel mito della seduzione evocato nel *Momus* di Leon Battista Alberti — tutte coperte da una lussureggiante vegetazione fatta di sovrabbondanze ornamentali e di studiati esotismi, in un'orgia di magia talismanica e di immagini astrologiche. A un certo punto lo Chastel fa anche il nome dell'origeniano Palmieri, un nome menzionato in quella *Vita anonima* del Ficino che è in realtà la biografia di Pietro Caponsacchi (del Palatino 488 della Naz. di Firenze; cfr. 'Rinascimento', II, 1951, pp. 95-96). Proprio il Caponsacchi (ms. cit., c. 11) sottolineava, non a torto, come caratteristico del Palmieri il convergere di neoplatonismo ('havendo voluto come poeta seguire più presto l'opinione platonica che la nostra theologia') e di imitazione dantesca, indicando nel suo poema tanto composito una specie di 'teologia platonica' in terzine, che di Ficino ha già il gusto per immagini e simboli, anche se non indulge ancora alle sue orge di neoplatonismo orientale.

'La cosmologia ficiniana procede da analisi estetiche' — afferma lo Chastel all'inizio della prima parte del suo

libro, dedicata appunto al concetto dell'arte in Ficino, che è un'esatta riduzione della filosofia ficiniana *sub specie aestheticae*, con al centro una puntuale disamina del rovesciamento che viene compendosi del paradosso platonico mediante una revisione sottile e profonda del concetto di *idea*, e quindi di *imitazione*. Chastel mette bene a fuoco il 'colpo di stato' che, con l'aiuto dei neoplatonici e, aggiungerci, di certe esperienze religiose medievali, Ficino opera nell'ambito del platonismo. L'imitazione si fa processo, e le 'forme' diventano principi dinamici; in una realtà che è tutta movimento, vita e attività, l'arte diventa il sigillo della centralità umana. In Ficino, è vero, l'accento non batte sull'arte, che egli lascia agli artisti, ma, d'altronde, tutta la sua 'teologia' è una teoria dell'uomo artista, della natura artista, di Dio artista. Teoria della luce, teoria dell'amore, magia, matematica, astrologia, sono miti il cui nesso non è logicamente fissato — ma son tutti modi di presentare questa grande opera d'arte ch'è il mondo, fra i suoi due artefici che sono l'uomo e Dio. 'L'analogia fra l'*artifex* divino — scrive Chastel — e l'uomo creatore', si ritrova dovunque; e dovunque si batte sul gran *teatro* dell'universo squadernato davanti a quell'*oculus infinitus* divino che, mirandolo, lo fa essere pittore insuperabile che veste di splendidi colori le strutture matematiche della natura, così come l'umano artista ascende dalle misure alle 'forme' (*Longum, Laurenti, foret in praesentia recensere quot nostris temporibus mathematicam ingressi viam ad finem pervenerint... Florentiae vero Baptistam Leonem Albertum ab eisdem disciplinis exortum...*).

La vera difficoltà, tuttavia, per uno studioso di Ficino, è di connettere i vari temi: e nella seconda parte del suo libro Chastel viene legando abilmente le teorie della luce, dell'amore, del numero, offrendoci, tra l'altro, una bella analisi del commento al *Timeo*, 'uno dei manuali pitagorici dell'estetica del Rinascimento la cui importanza non può non essere riconosciuta'; numeri, armonia, misura, e quindi bellezza — le dedalee forme: e, insieme, il superamento della *concinntas*, l'aspirazione a una variata *leggiadria* che trascenda il 'numero'.

Giungiamo così alla parte più originale, e più fine, dell'opera dello Chastel: là dove si presenta Ficino stesso come 'artista', ossia il precisarsi di quei miti, di quei simboli, descritti con parole, ma 'visivi', con cui il 'teologo' dà concretezza alla sua nuova maniera di dire allusivamente l'ineffabile. Proprio questi simboli — Eros, Ermete e Saturno —

A. Chastel
Marsile Ficin
et l'art

A. Chastel
Marsile Ficino
et l'art

traducono una 'visione' di tutta la realtà in immagini non sensibili, ma preliminari al mondo ideale, alle forme animatrici dell'Essere: 'forme' esse stesse, ma essenziali, raggi vivi dell'Uno omniforme. Qui lo storico procede collegando con sottile accorgimento modi della poesia ed esperienze della pittura alla singolare esperienza ficiniana che tenta di elaborare un linguaggio visivo capace di indicare l'Assoluto proprio nella misura in cui esorbita dalle possibilità dei linguaggi 'scientifici'.

Come si è detto, il bilancio dell'opera dello Chastel è attivo soprattutto in due sensi: nella caratterizzazione della 'filosofia' ficiniana come uno 'de ces déplacements de l'horizon spirituel qui fondent l'interêt d'une philosophie', ossia scoperta di tutto 'un ordre d'évidences et de données qu'on ne peut qualifier que d'esthétique'. E nel commento preciso di alcuni simboli o miti. Filosofia come arte, dunque, e non filosofia dell'arte; una visione estetica del tutto, non un'estetica in un complesso sistema. Opera di un Dio artista, rivissuta da un uomo artista, il mondo della verità è l'arte, e il senso del mondo è il bello. Proprio per questo Ficino non fa una filosofia dell'arte, e il supremo vero è per lui solo una bella 'favola'.

Così intesa la teologia ficiniana illumina davvero l'arte del suo tempo, collocandosi con essa, nel suo tempo, arte 'orfica' anch'essa, inno intonato sulla lira orfica: una visione diversa e parallela, un commento musicale che accompagna 'pittura e poesia', e che è frutto della stessa cultura e della stessa sensibilità; che non *parla* di Poliziano o di Leonardo, ma va con essi poetando, e con essi integrando la visione di un mondo.

Non mancheranno certo al libro dello Chastel accuse di disuguaglianze, di squilibri, a volte di non perfetta fusione tra corredo documentario ed esposizione, magari di una non sempre raggiunta armonia: e sono, con altre minori, riserve anche legittime. Ma il peso del libro è in altro: in fondo, direi, in una lezione di metodo; nel non aver misurato il pensiero ficiniano col metro di estetiche attuali; nell'averne letto le pagine con umiltà, fino a ricavarne una lezione illuminante sulle componenti del gusto di un momento così infelicemente caratterizzato dai consueti schemi dell'ordine 'classico' e dell' 'antica' misura, e invece così composito, inquieto, e agitato nel profondo, così frondoso e fastoso e mosso nelle sue forme espressive.

Eugenio Garin

Sulla Mostra dei dipinti senesi del contado e della Maremma.

La mostra, e il compendioso Catalogo redatto dal Prof. Enzo Carli (E. Carli, *Dipinti senesi del contado e della Maremma*, Electa, Milano, 1955), che ha radunato trenta-quattro dipinti di remota ed incomoda dislocazione nel territorio affidato alla amministrazione artistica della Soprintendenza di Siena, e per i quali spesso urgeva un restauro, propone allo studio opere che, in più di un caso, sono di definizione ancora sospesa e problematica, interessando lo spazio di tre secoli di storia di quella scuola pittorica. Pertanto il richiamo alla discussione di questi problemi, fortemente sollecitati inoltre dalle folte e portanti 'schede' — in alcuni casi veri e propri contributi sotto forma di breve saggio critico — è per noi troppo pressante per sottrarcene, anche perché non manca di essere chiamata in causa qualche nostra soluzione già avviata di quegli stessi quesiti.

Ci si esime perciò dal riferire, punto per punto, sulla varia materia della mostra, che, specie per la parte quattrocentesca, non ci induce a interventi di sorta, concordando sostanzialmente con le conclusioni del Carli. Né si esita, quasi all'inizio della mostra, a ritenere convincentissima l'acuta ricostruzione della vicenda della più celebre 'Maestà' di Guido, che tende a dimostrare, sia per induzioni originali di carattere esterno che per lettura stilistica, il mendacio storico della data 1221, concludendo fondatamente con una datazione fra il 1275 e il 1280. E all'argomentazione giova non poco, a rincalzo, la ritrovata 'Maestà' della Pinacoteca Civica di San Gimignano, riapparsa sotto le ridipinture, per la quale si impone quasi certamente il post quem del 1259. Si confida che di conseguenza i dispareri degli studiosi intorno all'annosa disputa circa la vantata precocità di un'arte che, per contro, ad onta di quella data rivelatasi originale, riesce pensabile soltanto nella seconda metà del secolo, abbiano a comporsi in una concordia critica che riuscirà di tutto vantaggio per l'avanzamento degli studi. I quali, nel chiarimento della cultura in Siena del settimo e ottavo decennio, determinata soprattutto (Longhi) dalla novità portata da Coppo con la 'Madonna del Bordone' del 1261, e raccolta dalla vulgata, meno eccelsa di quel che comunemente si assuma, di Guido e della sua bottega, molto più sensibile verso gli arrivi tardivi di prodotti bizantini che non verso gli echi della modernità cimabuesca, condizionano la buona intuizione critica delle origini e del

*La mostra di
dipinti senesi*

primo volto di Duccio, mente precoce, per quanto è dei geni, e certamente rinnovatrice, moderna. In proposito continuiamo a nutrire convinzioni che divergono profondamente dalle ipotesi caldeggiate dal Carli nel presente Catalogo e, già, in sue precedenti pubblicazioni.

La mostra offre il modo di rimeditare su questo rischioso argomento con un'opera fino ad ora trascurata, sulla quale il Carli ha il merito di aver attirato l'attenzione. È una piccola vetrata, ora di un Oratorio annesso al Santuario della 'Madonna della Grotta' che, nonostante i guasti e le manomissioni subite, rivela un concetto dell'arte assai alto e ben vivo nell'ideatore dell'immagine che vi fu trascritta. Più arcaica, sì, di circa un decennio, della vetrata duccesca del Duomo di Siena (1287-88), e informata a un gusto e una cultura più arcaica di quella di Duccio, secondo la lettura che vediamo suggerita, induce anche a chiedere a quale aspetto della accertata cultura duccesca essa si anteponga con i suoi sintomi rivelatori di una maniera tutt'altro che industrializzata, ma di uno stile, anzi, in progresso in una epoca che non può variare molto dal 1280. Lo schema è per l'appunto di ascendenza guidesca, ma sembra rispecchiare anche il rialzo di qualificazione stilistica che, proprio operando su quegli schemi, sa dare la maggior cultura senese nell'ottavo decennio, come per noi è acquisito sulla lettura della 'Madonna' di San Remigio, a Firenze, e del 'Crocifisso' Loeser. Pur non tenendo conto delle conclusioni cui pervenimmo in un articolo sulla *Preistoria di Duccio* ('Paragone', 49), non mi sembra utile trascurare più i suggerimenti di talune opere capitali di cui è incontrovertibile il carattere senese, e che allo stato attuale degli studi, nessuno vorrà negare essere di data abbastanza precoce per collocarsi fra Guido e il Duccio dell'85. E basti osservare che qui, piuttosto che con le commessure aspre e quasi meccaniche del coppismo brutalizzato di Guido, il pensiero per la Madonna della vetrata si imposta e si flette con lo stesso sentimento occidentalizzante della tavola sublime di San Remigio e punta sulla arcatura squisita e sommessa della 'Madonna' Gualino, di modo che è lecito riferirla, forse come prodotto riflesso, a quell'arte avviatasi con la 'preistoria' dell'altissimo caposcuola, a patto di consentire in una degna preparazione del suo assetto stilistico noto.

Connesso allo stesso problema è, come del resto avvertii nell'articolo citato, l'autore della Croce di San Gemignano, 'il più antico fra coloro che hanno osservato Duccio già



Pellegrino Tibaldi: 'Sacra Famiglia con Santa Caterina'

Napoli, Pinacoteca Nazionale



26 - Pellegrino Tibaldi: affresco

Bologna, Palazzo Poggi



- Luca Cambiaso: 'Adorazione dei Magi'

Torino, Galleria Sabauda



28 - Baciccio: 'Rendimento di grazie di Noè'

Roma, coll. Pico Cellini



29 - Baciccio - *'Nascita di San Giovanni Evangelista'*
Roma, Santa Maria in Campitelli



30 - Baciccio: 'Sacrificio d'Isacco'

New York, coll. Kress



- Baciccio: 'Rendimento di grazie a Noè'

Newfoundland, depositi Kress



32 - Beccafumi: 'Tre figure virili' (disegno)

Londra, A. Scharf

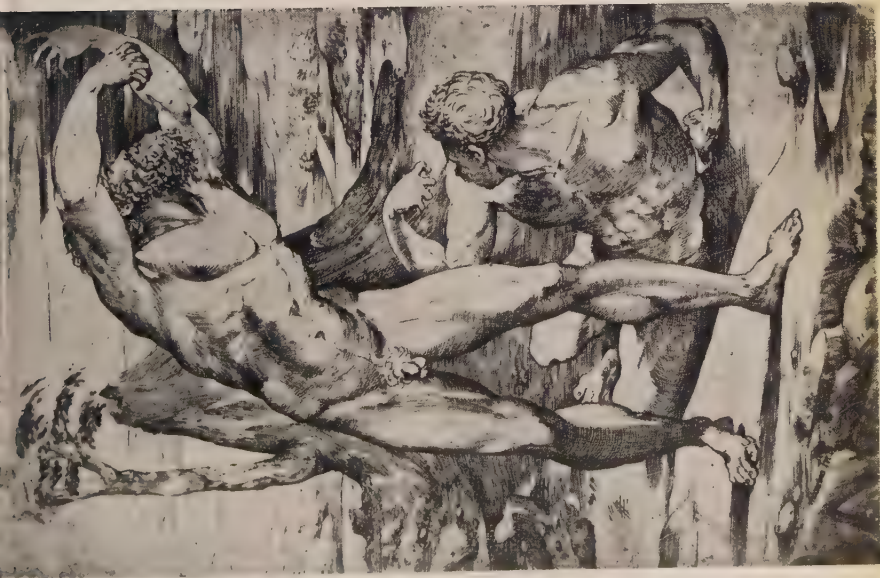


33 - Beccafumi: 'Tre figure virili' (incisione)



34 - Beccafumi: 'Figure virili' (disegno per l'incisione)

Chatsworth Settlement



35 a - Beccafumi: 'Figure virili' (incisione a bulino)



35 b - Beccafumi: 'Figure virili' (incisione a bulino e legno)



36 - Beccafumi: 'Apostoli o Profeti' (dis. a penna) Londra, già coll. Russell

nel penultimo decennio'. A poter ristudiare l'opera, ora dopo il restauro, ci sarebbe da aggiungere più di un'utile osservazione. E non solo sull'aspetto del Cristo, che è ancora una nobilissima conseguenza della Croce fiorentina di Cimabue, mediata attraverso il prototipo poetico senese della Croce Loeser, ma più sui due busti dei dolenti dove si rivela una educazione condotta forse fra le maestranze assisiati: ed è ravvisabile la discendenza dalla classicistica limatura ritmica dei resti di affresco con la 'Crocifissione' nel ciclo superiore della Chiesa alta dove il Longhi ravvisò la presenza dello stesso caposcuola senese. Le fila del nostro ragionamento di allora non fanno che rannodarsi meglio, chiarendosi con queste opere che già chiamammo in esame una sempre più stretta connessione storica intorno al portato creativo di una dominante entità personale.

È un peccato che qui la discussione, che potrebbe concludere a molti punti di contatto con il pensiero del Carli (che sembra ammettere la indicazione del Longhi circa la componente cimabuesca nella costituzione della cultura senese), si arresti su di un punto fondamentale di dissenso, che riguarda la pala di Badia a Isola, ormai divenuta celebre grazie all'insistenza con cui la si è commentata, presentandola fin'anche nella selezione della mostra parigina del 1952, come un incunabolo ducresco anteriore alla 'Rucellai'. In verità gioverebbe chiedersi se la tesi di un riferimento a Duccio fra l'80 e l'85, tanto appassionatamente difesa dal Carli, può resistere ad un esame morfologico e di aderenza stilistica, in accordo con le inclinazioni sentimentali e le determinazioni formali di qualunque pittore che, in quegli anni, non fosse avviato a ideali diversi da quelli dell'arte di Duccio che conosciamo per certi. È stato invocato, ma anche confutato in tal senso, l'argomento che si avvale della presenza dell'elemento cosmatesco nel trono per negare un anticipo sull'uso che ne farà per primo Giotto soltanto. Ora, in sede morfologica la questione non si dirime perché non si esaurisce, implicando una necessità di ordine mentale, di natura stilistica. E in effetto le ragioni stilistiche della tavola di Badia a Isola, per quanto sia impura la commistione dei suoi accenti, puntano ad un traguardo distante troppo dagli ideali duccheschi. Poiché se qui si segnala la conformazione cosmatesca del trono, è perché essa non va disgiunta da quei significati 'spaziosi' che sono indice infallibile di una gloriosa e particolarissima tradizione nascente, e quello scanno ne riesce costruito, non per mera intenzione di sim-

*La mostra di
dipinti senesi*

metria, secondo un monumentato imposto frontale che è comunque esorbitante il percorso formativo di Duccio. Le cui meditazioni dovevano portarlo alle preziose oscillazioni del ritaglio ideale della 'Madonna' Rucellai, onde ruotarla sul suo perno invisibile come un appiattito simulacro senza peso, e grazie all'impossibile aiuto delle tre coppie d'angeli, che si decalcano sul medesimo piano, impronte lucenti di una fragilissima superficie ritmica. Per contro i due angeli di Badia a Isola trovano posto, e marcatamente se ne servono come di un immobile appiglio accanto, e quasi 'dietro', la massa del trono, qualificando, con le stesse circostanze concrete, esistenziali, di una tavola giottesca, il breve spazio articolato in una attivante profondità, lo stesso spazio in cui assoda la propria correzione massiva il gruppo divino centrale, mentre stentano anacronisticamente a comporsi in termini plastici le aliene fisionomie ducchesche. Né, secondo quel che si è detto sopra, l'assunzione dell'elemento cosmatesco anche in Duccio, nella vetrata del 1287-88 e nella 'Maestà' di Berna, può insidiare tale giudizio, quando si avverta che in tali mirabili seguiti della 'Madonna' Rucellai analogo resta il senso di aurea pressione plastica nel rapporto fra il trono, sempre forzato in tralice per necessità di scomposizione ritmica, e assistenti angelici, non meno ripidamente assiepati di come lo saranno nella 'Maestà' per il Duomo.

Si aggiunga che, ad estendere la discussione alle altre opere del gruppo quasi concordemente ammesso intorno alla 'Madonna' di Badia a Isola ('Madonna' n. 593 della Pinacoteca di Siena, 'Madonna' del Museo di Utrecht, 'Maestà' già Argentieri), il nesso con qualunque verosimile 'preistoria di Duccio' diviene impossibile, essendo, almeno la 'Maestà' già a Spoleto nella Coll. Argentieri, un'opera ad evidenza oramai del primo trecento, e forse, come è stato notato dal Brandi, da contare fra le composizioni adattate al modulo della perduta 'Maestà' di Duccio del 1302.

Accanto a questo problema cadrebbe bene a taglio l'esame di due altri numeri della Mostra, di notevolissimo rilievo; e vale a dire la 'Crocifissione' e il 'Cristo dinanzi a Caifa', appartenenti alla 'Maestà' del Duomo di Massa Marittima. Per l'assetto della sua definizione il Carli, nel 1946, ebbe il merito di respingere per primo l'attribuzione a Segna, sempre accolta da quando la propose il De Nicola nel 1912. Ora egli rettifica i riferimenti già fatti ad Ambrogio e a Simone spostando quel complesso nella sfera di Ugolino e lasciando aperta l'ipotesi di una identità con questo stesso

maestro. Ma ci sembra di dover escludere tale possibilità, mentre si ritiene possibile avviare un accostamento col noto trittico di anonimo ducresco, delle raccolte di Buckingham Palace, dove il modello comune delle storie di Duccio nella 'Maestà' del 1311, accenna a un aggiornamento con la nuova lingua del primo Simone. È simile, nella calmissima fluenza ritmica delle due opere, l'intento di attenersi ad una intatta ed un po' frigida decantazione ideale della forma. Un intento che non collima con l'attenzione pungente dell'attivo elaborato ducresco di Ugolino. Ma giovi la conoscenza, per acquisire sempre meglio la intelligenza di Ugolino, del 'Crocifisso' della Pieve di Montisi, soltanto recentemente restituito al maestro dalla Coor-Achenbach ('Art Bulletin', settembre 1955).

Appropriata riesce l'annessione della 'Madonna fra due angeli' di Montepulciano al gruppo del Maestro della Madonna Tadini-Boninsegni, la cui denominazione il Carli chiede di variare in quella di 'Maestro della Grotta', dal luogo in cui si conserva (la Chiesa della Grotta, presso Sena) quella 'Madonna col Bambino' (ripr. in Brandi, *Duccio*, tav. 120) che egli propone di annettere in capo alla serie già costituita dal Brandi, senza peraltro giovare alla omogeneità del carattere ugolinesco di quel gruppo di opere.

Bisogna a questo punto essere grati al Carli per lo studio comparato delle Croci di Chianciano, esposta alla Mostra, di San Polo in Rosso, presso Gaiole, e del n. 21 della Pinacoteca di Siena, distinte da quella della galleria nazionale londinese e di San Francesco a Pienza; tutte comunque in debito verso il più nobile fra i modelli di Crocifisso ducresco, il n. 36 della Pinacoteca di Siena. Ma restando senza possibilità di controllo la colleganza del tutto ipotetica con Francesco di Segna, è al fratello di lui, Nicolò, che la Mostra offre un decisivo contributo di conoscenza esponendo, una accanto all'altra, la 'Madonna' già studiata, datata del 1336, di San Galgano a Montesiepi, e la bella 'Madonna della Misericordia', certamente sua, della parrocchiale di Vertine, per la quale ci sembra giustissima una data, proposta anche su indizi documentari, intorno al 1331, di dove si ricava che già in quel tempo egli sapeva accogliere suggestioni dalla forma di Pietro Lorenzetti.

Una opinione decisamente diversa da quella dichiarata dal Carli si ha circa i due affreschi, non visibili nella Mostra, ma che si rendono noti e si studiano nel Catalogo (vedi il capitolo: 'Due reliquie ducchesche', pag. 71) avvertendo

*La mostra di
dipinti senesi*

che il loro 'stato di conservazione è purtroppo ormai tale da escludere la possibilità di una convincente attribuzione'. Tuttavia per i resti di una 'Madonna col Bambino fra due angeli' della Pieve di Santa Maria a Tressa, e soprattutto per la 'Madonna in trono' ancora collocata presso l'arco delle due Porte, in Siena, qualche cauta osservazione si può sempre tentare. Ambedue riferiti qui, rispettivamente, a Duccio stesso e alla sua scuola, sembra che l'affresco di Tressa possa raggiungere, per quel che ancora se ne giudica, la qualità e i caratteri di un Segna; mentre la ben più solenne reliquia delle Due Porte, che già il Perkins riferì alla cerchia duccesca, attiene per noi a tutt'altra questione. Ed è quella che, per i suoi accenti di protogiottismo, si presenta similmente negli affreschi mirabili delle 'Scene di vita coniugale' della torre del Palazzo Civico in San Gimignano, e nell'affresco con 'San Giacomo Maggiore e San Giovanni Evangelista' in San Jacopo, nella stessa città; opere che soltanto il Longhi, fino ad ora, ha designato ad un creato di Giotto giovane, suo probabile collaboratore ad Assisi ('Proporzioni', II, 1948, pag. 50). La cubica sostanza dello stile che squadra la struttura e il panneggio del Bambino, che incide sulla nervatura possente della mano destra della Vergine e regge la pienezza solenne che si indovina bene nella figura della Madonna, ma più che mai il rapporto fra la nicchia, fortemente marcata, e la massa plastica, tanto avvicinano alle istanze delle ricerche giottesche e dei suoi sodali, dell'ultimo decennio, quanto allontanano dalla ritmica aulica del Duccio coevo. Le condizioni del dipinto non consentono altri rilievi per una definizione di identità col probabile Memmo di Filippuccio, ma ciò basti per giustificare il dissenso nostro nei riguardi del riferimento ducresco, e per accennare le ragioni di un diverso orientamento di lettura.

La Mostra, per la parte trecentesca, dedica un omaggio d'eccezione ad Ambrogio Lorenzetti, presente nei due trittici di Badia a Rofeno e di Roccalbegna. A proposito del primo nulla dovremmo rettificare fra quanto dicemmo in altra occasione, e per esteso; e ciò sia detto in riferimento anche alla data, da ritenersi assai più inoltrata, oltre il 1330 che qui si propone. Né trascurammo il trittico della parrocchiale di Roccalbegna, ora ripristinato attraverso il restauro nella sua lucente veste cromatica, da iscrivere fra i più sorprendenti capolavori del maestro, dove si ribadisce l'altissimo timbro erudito dell'arte di Ambrogio in grado di riimmaginare

in piena coerenza personale i più superbi temi massivi della cultura fiorentina. E ciò affiorerà con la migliore evidenza ove si ricostruisca mentalmente la dimensione originale della 'Maestà' al centro. La datazione che proponemmo, prossima al '40, consigliata dagli stretti rapporti con gli affreschi di Palazzo Pubblico, mi avvedo che è ripresa dal Carli.

*La mostra di
dipinti senesi*

Indugiando ancora su quelle opere soltanto che ci forniscono materia di discussione con i pareri espressi nel Catalogo, valga un cenno per la 'Madonna col Bambino' della chiesa di San Giovanni Battista di Campriano, che è un documento, peraltro assai ammalorato, di certa produzione un po' in tono minore, ma che dovette essere strettamente sorvegliata da Pietro Lorenzetti, e di cui resta la 'Madonna' gemella della chiesa dei Santi Stefano e Degno a Castiglione d'Orcia. L'una e l'altra nacquero certamente all'epoca in cui il maestro forniva opere ben più impegnate, come la capitale 'Madonna' Loeser, compagna alla 'Santa Caterina' del Metropolitan Museum e alla 'Santa Dorotea' della Racc. Perkins, e le altre cose che già vi connettemmo, fra il '30 e il '40. Una fase che interessa l'intelligenza del problema sollevato dal fittizio raggruppamento intorno al trittico di Digione, e alla cui apertura andranno inseriti i resti mirabili, conservati nei depositi degli Uffizi — nn. 6121-6131 —, di un polittico dimenticato del Lorenzetti (si confida che molto presto il Prof. Millard Meiss voglia illustrarci tale importante restituzione, alla quale da tempo anche Mina Gregori ed io siamo pervenuti ciascuno indipendentemente).

L'attribuzione, infine, dell'affresco scoperto nella Collegiata di Casole Val d'Elsa, con la figurazione del 'Giudizio Universale', a Giacomo di Mino del Pellicciaio è tenuta bene in tono dubitativo, poiché troppi sono i riferimenti, e mai risolutivi, con una cultura più avanzata di quella cognita di Jacopo (polittico del 1363 della Pinacoteca di Siena), tali anzi da denunciare tarde collusioni fiorentine e da avvistare i modi di pittori fra i due secoli, quali Gualtieri di Giovanni e Benedetto di Bindo.

Carlo Volpe

L'esposizione di chiaroscuri agli Uffizi.

Davanti all'affrettato succedersi di mostre altisonanti le quali accomunano spesso, come è noto, agli scarsi benefici per le opere rimosse una notevole inutilità rispetto ai fini

*L'esposizione
di chiaroscuri
agli Uffizi*

didattici che esse si propongono, è certo consolante di seguire le periodiche esposizioni che, quasi in sordina, vengono attentamente curate agli Uffizi dal Gabinetto dei Disegni e delle Stampe. L'esposizione odierna illustra, ad esempio, le vicende delle stampe a chiaroscuro in Italia, di quelle stampe cioè che, ottenute mediante la successiva impressione su di uno stesso foglio di due o più legni, graduati nel colore e sovrapposti, ampliarono grandemente, al loro apparire, le possibilità dell'incisione xilografica.

Seguendo l'introduzione del catalogo¹ redatto dalla Dott. Fossi, vediamo che la dibattuta questione, se ad Ugo da Carpi ovvero agli incisori oltremontani spetti la precedenza nell'aver pubblicato carte di chiaroscuro, è considerata, sulla traccia delle opinioni della Pittaluga e del De Witt, 'ormai chiusa'. Tali opinioni infatti, pur riconoscendo l'antiorità dei chiaroscuri germanici, tendono a separare come fenomeni del tutto indipendenti i principi linearistici di quelli dai risultati ottenuti negli intagli di Ugo; il quale, a detta del Vasari, si era appunto prefisso ed era riuscito a '... fare con le stampe di legno carte che paiono fatte col pennello, a guisa di chiaroscuro'. Va osservato tuttavia che una simile scissione, certo giustificata dall'esame del valore stilistico delle singole opere, non dovrebbe venire accentuata nello studio storico e critico dello sviluppo di una tecnica particolare e degli individui che ne hanno fatto uso. Alla scuola tedesca cioè non può non andare il merito di aver iniziato una tecnica i cui fini, anche se costretti nei limiti della contorta grafia germanica, miravano pur sempre a rendere nelle stampe il pittorico gioco della luce. E oltre a ciò sarà bene ricordare che, se Ugo da Carpi chiede nel 1516 protezione al Senato veneto per la sua 'invenzione', i primi esempi di questa invenzione ('Ercole che scaccia l'Invidia dal tempio delle Muse' dal Peruzzi e 'S. Giovannino' da Raffaello, Cat. nn. 1, 3), incisi a due legni come la quasi maggioranza dei chiaroscuri tedeschi, sono assai prossimi ad alcune stampe del Burgkmair (si veda 'La Morte che strangola un uomo' del 1510, primo esempio di chiaroscuro a tre legni su disegno di Jost de Negker) e del Wechtlin ('S. Sebastiano' e 'Orfeo', ambedue editi nel 1515 a due legni). Sulla base quindi di una sicura cronologia e delle affinità suddette, notate più avanti anche dalla Dott. Fossi, credo sia ragionevole di considerare l'iniziativa e le prime prove di Ugo più decisamente legate, di quanto non si voglia ammettere, alle carte che giungevano numerose dal Nord

e che, come sappiamo, erano attentamente guardate dagli artisti italiani.

*L'esposizione
di chiaroscuri
agli Uffizi*

Tacendo giustamente dell'ereditarietà pittorica veneziana generalmente tirata fuori per spiegare l'improvviso mutamento stilistico di Ugo da Carpi nei suoi primi chiaroscuri a tre legni ('La morte di Anania', 'La fuga di Enea' e 'La Deposizione'; Cat. nn. 4, 6, 7), la Dott. Fossi indica con esattezza i motivi che determinarono tale virata verso forme più libere ed immediate, nell'accostamento alla cultura dell'ultimo Raffaello e nell'assimilazione dei principi stilistici con i quali i pittori delle Logge andavano traducendo i pensieri del Maestro. Solo il rapido e lampeggiante pittoricismo delle Logge infatti — tanto più comprensibile, a quei giovani che il Sacco di Roma avrebbe dispersi, delle individuali armonie racchiuse nelle Stanze — poteva indurre Ugo da Carpi a piegare a tal punto il suo taglio da trasformare radicalmente la tecnica usata in precedenza. Ed i risultati in cui ogni forma ed ogni luministico suggerimento sono resi da una grafia nervosa, abbreviata fin quasi ai limiti del possibile (si veda la 'Pesca miracolosa' dal cartone di Raffaello, Cat. n. 8), restano certo fra le cose più vive di quegli anni; ciò che equivale a dire che essi vengono a inquadrarsi agevolmente fra le migliori variazioni compiute allora da alcuni inquieti individui sul complesso tema del presupposto classico: variazioni nate da reazioni necessarie e spesso altamente personali, che oggigiorno si amano riassumere genericamente nell'ambigua elasticità dei termini 'maniera' e 'manierismo'.

Parlando di Ugo da Carpi si sarebbe forse potuto dedicare qualche parola nel catalogo ai chiaroscuri di minor formato che egli pubblicò restando nella sfera dei principî raffaelleschi e che testimoniano, a mio giudizio, uno dei lati più significativi della sua produzione. Penso cioè a quella successione di stampe che, cominciando dalla 'Sibilla con il fanciullo' (Cat. n. 2), a due legni, può comprendere la così detta 'Meditazione'², per presentare infine nei chiaroscuri a tre legni conosciuti come 'Il Cardinale e il Dottore' e 'Raffaello e la sua amata' (Cat. nn. 11, 10) un parallelo delle liberissime soluzioni raggiunte, con ogni probabilità dopo il '20, nella 'Pesca miracolosa'. Mi sembra infatti che un uso più attento della luce e dell'ombra in rapporto all'ambiente quasi sempre raccolto in cui son poste le figure e che la ricerca, attraverso a inusitati effetti tendenti al notturno, di una sospesa poesia delle forme evocate dalla

*L'esposizione
di chiaroscuri
agli Uffizi*

luce, palesino per queste carte il più alto livello di meditazione sui correnti dati raffaelleschi che sia possibile vedere nei chiaroscuri del Carpigiano.

Nota è la piega presa dalla successiva operosità di Ugo da Carpi; consistente essenzialmente nei rapporti col giovane Parmigianino, che egli seguì a Bologna dopo il Sacco di Roma, e nel completo sviluppo raggiunto dal suo stile in conseguenza di quell'incontro. Il 'Saturno' ed il celeberrimo, fiammeggiante 'Diogene' (Cat. nn. 13, 12) costituiscono infatti la chiarissima prova dell'intelligenza con la quale Ugo seppe interpretare la forma pittorica, stilizzata e capricciosa del Parmigianino, riuscendo a imprimerle, mediante un ulteriore arricchimento della tecnica del chiaroscuro quale l'uso di quattro legni sovrapposti, la sua acuta sensibilità per la forza disgregatrice ed astraente propria alla luce.

L'ascendente che il Parmigianino ebbe sulla fioritura dei chiaroscuri nell'Italia del Nord è ampiamente documentato, nella mostra degli Uffizi, dalla produzione di due artisti: Niccolò Vicentino e Antonio da Trento. Il primo, facendo prontamente sue le conquiste di Ugo da Carpi e partendo da dove questi era arrivato, impone alle già estreme esemplificazioni notate, ad esempio, nella 'Pesca miracolosa', un ulteriore processo di rarefazione che lo porta a tradurre ogni premessa figurativa in una elegante e spiritata stenografia. A parte la remora intellettualistica, così frequente e quasi connaturata nell'arte di quel secolo, il percorso del Vicentino, dal giovanile foglio con 'Gesù che risana i lebbrosi' (Cat. n. 16) alle convulse forme della 'Giarigione del paralitico' (Cat. n. 76) — certamente suo in un momento tardo — mostra un'eleganza e una progressiva audacia di soluzioni che non stonerebbero nell'opera di più di un pittore della generazione successiva.

Alle colorate e frante larve del Vicentino, Antonio da Trento sostituisce nell'interpretazione dei disegni del Parmigianino un tratto robusto e un più ricco pittoricismo che si rifà direttamente al 'Diogene' di Ugo da Carpi. Rimproverando ad Antonio di tradurre il Parmigianino 'con un linguaggio enfatico e rettorico' e mostrando nei suoi confronti una certa disistima, la compilatrice del catalogo non fa giustizia alle qualità dell'artista, che non credo debbano venir misurate col metro della più o meno fedele riproduzione dello spirito insito nell'originale. Tali individuali e individuali qualità mi sembrano, ad esempio, assai chiare nel 'S. Giovannino nel deserto', nel bellissimo 'Suonatore di liuto' e

nell' 'Uomo seduto nel bosco, visto di schiena' (Cat. nn. 25, 26, 33), dove è spiegata la predilezione di Antonio da Trento per l'abbondante tratteggio che avvolge e quasi fonde le figure con ciò che le circonda e per dare alle forme una rilevata consistenza pittorica. Non mi par dubbio inoltre che furono i suoi chiaroscuri, eseguiti prevalentemente con due legni, ad essere guardati, ancor più delle evanescenti creazioni del Vicentino, dai successivi intagliatori italiani.

Ma la rivelazione, nella sala, è costituita dalle opere di Domenico Beccafumi, ed alla Dott. Sinibaldi, organizzatrice della mostra, va il merito di aver dato particolare risalto alla personalità e alla spiccata levatura di quest'artista quale incisore. Volendo riesaminare brevemente lo svolgimento di tale preminente attività incisoria, ci accorgeremo infatti che essa ha sofferto fino ad oggi le conseguenze dell'incomprensione mostrata così di frequente verso le capacità artistiche del maestro senese; e che, pertanto, quasi costantemente si è dubitato o addirittura negato il suo diretto intervento nell'esecuzione delle stampe che gli venivano attribuite. Eppure le parole del Vasari erano chiare: '... e perché era quest'uomo capricciosissimo, e gli riusciva ogni cosa, intagliò da sé stampe di legno per far carte di chiaroscuro; e se ne veggiono fuori due Apostoli fatti eccellentemente, uno de' quali n'avemo nel nostro Libro de' disegni, con alcune carte di sua mano disegnate divinamente. Intagliò similmente col bulino stampe di rame, e stampò con acquaforte alcune storiette molto capricciose d'archimia...' (Vasari-Milanesi, V^o, 653); e non vi è ragione di mettere in dubbio questa unica testimonianza contemporanea, dal momento che lo storico conobbe il senese personalmente e non avrebbe mancato di farci sapere, se fosse mai esistito, il nome del valente artista che ne aveva inciso i disegni.

Fra le stampe del Beccafumi che ci sono pervenute, la serie di dieci piccole xilografie rappresentanti con allegorie alchimistiche non troppo chiare la 'Ricerca e lo sfruttamento dei metalli' è, a mio giudizio, la prima ad essere stata eseguita dall'artista. Essa sembra infatti potersi datare con una certa verosimiglianza sugli inizi del terzo decennio, mostrando con opere di quel momento svariate affinità di stile: quali, particolarmente, le piccole proporzioni delle figure e, allo stesso tempo, il loro marcato allungamento. Rapide movenze e stiramenti verticali che ritroviamo, insieme agli orizzonti lontani e ai tipici alberelli scheletrici, nei pannelli eseguiti fra il '19 e il '25 con le storie di Clelia, di S. Lucia, di Sci-

*L'esposizione
di chiaroscuri
agli Uffizi*

pione, di Esther, ed anche nell'esagono del pavimento del Duomo di Siena con 'L'incontro di Elia e di Acab' (1524). Data pertanto la prossimità del tempo in cui tali xilografie furono eseguite al momento del probabile secondo viaggio a Roma di Domenico intorno al '19, è possibile che alla base di un simile improvviso inizio di incisore vi possa essere stata, tra l'altro, la conoscenza diretta di Ugo da Carpi, già a Roma nel '18, e dei suoi lavori. Si può dire infatti che, pur non essendo ancora dei chiaroscuri (e perciò non figurano alla mostra), queste prime stampe raggiungono già nei forti contrasti di luce e di ombra delle qualità pittoriche del tutto originali; ottenendo, attraverso al tratteggio apparentemente trasandato, una libera sintetizzazione di volumi e una irreale eleganza di immagini che, come ha suggerito lo Hartlaub³, fanno pensare insistentemente a certe nervose soluzioni adottate in seguito dal Parmigianino.

Ancora due stampe possono venir datate, a mio parere, nel terzo decennio del secolo: l'incisione a bulino firmata 'Micarino Fec.' con 'Due nudi in un paesaggio', — /tavola 35 a/ della quale si pubblica qui per la prima volta il disegno preparatorio /tavola 34/ —, incisione che fu anche stampata con l'aggiunta di un legno /tavola 35 b/, creando il primo esempio di un uso frequente nel Beccafumi, e il chiaro-scuro a due legni rappresentante 'I quattro Dottori della Chiesa' (Cat. n. 54) del quale è esposto un esemplare, inspiegabilmente considerato derivazione di un anonimo contemporaneo da Domenico. Queste stampe mi sembrano inserirsi per motivi stilistici fra gli affreschi Bindi Sergardi (1524-25) e gli affreschi della Sala del Concistoro a Siena (eseguiti per la maggior parte nel 1529-32); e mentre la prima, malgrado le già visibili insistenze muscolari, si lega ancor bene alle scomposte torsioni del soffitto Bindi e del 'S. Michele' nella Pinacoteca senese, la seconda ricorda maggiormente la ricerca di equilibrio compositivo e i più solenni atteggiamenti che si vedono, ad esempio, nella pala Chigi Saracini, nella decorazione del Concistoro e nella contemporanea 'Storia di Mosè sul Sinai' del pavimento marmoreo.

Quel certo virtuoso compiacimento per lo spiegarsi di musculature gonfie e tornite che caratterizza l'operato del Beccafumi a partire approssimativamente dal 1530, appare evidente in due incisioni le quali, eseguite con tutta probabilità verso la metà del quarto decennio, mostrano nuovamente l'uso abbinato del rame e del legno⁴. Sia nell' 'Apostolo in

una nicchia' (Cat. n. 53) che nelle 'Tre figure virili in un paesaggio' (Cat. n. 51 /tavola 33/) si potrà notare quanto la marcata tendenza a chiudere i volumi in un deformato gigantismo si associ e si subordini alla fondamentale concezione del pittore, tutta tesa ad esprimere nella luce la violenza di un lirica e sconcertante libertà fantastica. E lo stupendo disegno preparatorio per la seconda delle incisioni suddette⁵ /tavola 32/ ci porterà ancora più vicini a quel torrido concepire che ricrea i canoni michelangioleschi in un'atmosfera di costante vibrazione luminosa e mostrerà, allo stesso tempo, quanta fosse nel senese la padronanza della tecnica incisoria; ché difficilmente un bulino estraneo avrebbe saputo ritrovare la traccia di quegli slegati suggerimenti.

Si giunge così al gruppo più interessante di chiaroscuri, tutti presenti alla mostra (Cat. nn. 39, 43, 46, 48, 50, 52) ad eccezione di uno (Bartsch, XII, IV, n. 23); gruppo che coincide verosimilmente con l'ultimo decennio dell'attività dell'artista morto nel 1551 e che comprende unicamente raffigurazioni di giganteschi vecchi drappeggiati, certo intesi per quella serie di Apostoli che fu il tema dominante della sua vecchiaia⁶. Uno solo di tali chiaroscuri (Cat. n. 52) presenta ancora la già notata sovrapposizione del legno alla tavola di rame. In esso tuttavia si vede l'ossatura tracciata dal bulino farsi assai più leggera, fino a sparire quasi, nelle parti riservate alla luce, per lasciare il campo ai vigorosi solchi del legno; ciò che indurrebbe a pensare a un momento di transizione, forse intorno al '40, e non di tarda ripresa, come è suggerito nel catalogo. Il quale, d'altro lato, indica giustamente i precedenti di queste ultime carte nelle perfezioni chiaroscurali ottenute da Ugo da Carpi accanto al Parmigianino. Ma per realizzare fino a che punto ogni precedente tecnico e figurativo sia stato trasformato dalla potente vitalità raggiunta da Domenico alla fine della sua lunga carriera, basterà guardare la 'ariaccia' di quei vecchi ferini avvolti nei panneggi rigonfi e quasi lacerati dalla luce; i quali, al pari delle ultime pitture, della 'Storia di Abramo' e degli 'Angioli' di bronzo nel Duomo di Siena, danno la misura della forza pittorica e luministica con cui il vecchio artista seppe riadattare alla propria individualissima visione le grevi premesse formali del suo tempo.

L'esclusione dalla mostra della maggior parte dei chiaroscuristi appartenenti alla seconda metà del '500, anche se giustificata in parte dal livello generalmente meno elevato

L'esposizione di chiaroscuri agli Uffizi della loro produzione, forma tuttavia una lacuna; che sarebbe stata, penso, facilmente colmabile limitando la parte dell'Andreani e del Coriolano e mostrando piuttosto qualcosa del Gallo (da Marco Pino) e di Antonio da Cremona.

Ma la funzione del 'chiaroscuro' era ormai finita. La riesumazione settecentesca da parte dello Zanetti fu un erudito fuoco di paglia e con lui si chiude la storia del chiaroscuro italiano, che questa mostra ha il gran merito di avere rievocato nei suoi momenti principali.

Donato Sanminiatielli

NOTE

¹ *Mostra di Chiaroscuri italiani dei secoli XVI, XVII, XVIII*, Firenze, 1956.

² Non vedo più esatta paternità di quella di Ugo da Carpi per questo finissimo chiaroscuro (Bartsch, XII, pag. 145, n. 8) e credo si possa quindi sostituire la definizione del Reichel 'in der Art des Parmigianino' (*Die Clair-obscur-schnitte... ecc.*, pag. 61, tav. 60) con quella 'in der Art des Raphaels'.

³ G. G. Hartlaub, *De Re Metallica*, in: *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, vol. LX, pag. 104.

⁴ Queste incisioni si avvicinano in modo particolare alla pala con *Cristo al Limbo* della Pinacoteca di Siena, databile intorno al '35 e alle prime opere eseguite per il Duomo di Pisa nel 1537. Il catalogo non ricorda che di tutte le incisioni stampate dal Beccafumi con rame e legno combinati, ad eccezione delle *Tre figure virili in un paesaggio*, esistono copie impresse col solo rame. Non è vero inoltre, come è detto nel catalogo, che quest'ultima era rimasta sconosciuta alla critica finché venne pubblicata dal Brandi ('Bollettino d'Arte', 1934, pag. 361); perché già lo Heineken la ricordava come acquaforte del Beccafumi (*Dictionnaire des Artistes... ecc.*, 1788, t. II^o, ad vocem) e poco prima la Gibellino-K., pur con l'inesattezza abituale, l'aveva catalogata (*Il Beccafumi*, 1933, pag. 122), riferendole altresì erroneamente, quale disegno preparatorio, il foglio n. 46 della Pinacoteca di Siena che è copia a penna dell'epoca; come sta a dimostrare la composizione impostata nello stesso verso. Nell'articolo citato, anche il Brandi accettò come preparazione originale il disegno suddetto.

⁵ Il disegno (*tavola 36/*, ancora inedito, apparteneva alla coll. A. G. B. Russel di Swanage (Dorset) in Inghilterra. È eseguito a carboncino, penna e acquarello rialzato di bianco su carta marrone. Misura cm. 22,8 x 41,3.

⁶ Si veda a questo proposito il disegno inedito già nella coll. Russel di Londra (*tavola 36/*). Di questo disegno, che è ovviamente la preparazione per un'incisione forse mai eseguita, si conosce una replica quasi identica agli Uffizi (n. 10772) con l'aggiunta della lumeggiatura a biacca. Il disegno si ricollega, per la posa, anche col n. 420 del Museo di Wiesbaden e col n. 101 della Pinacoteca di Siena.

La collection Courtauld à Paris.

Il y a quelques années ont été exposés à l'Orangerie des tableaux français du XIX provenant des musées d'Allemagne: un remarquable ensemble qui à côté d'une représentation substantielle des impressionnistes proprement dits, comprenait à peu près tous les grands peintres français du siècle, représentés eux aussi par des oeuvres de choix.

Au printemps dernier (1955) les Etats-Unis, à leur tour, envoyaient à Paris une imposante sélection effectuée parmi les trésors quasi innombrables de la peinture française au XIX, conservés dans les collections publiques et privées. Il n'est pas seulement curieux, mais bien significatif de voir que dans ce choix, l'accent n'ait guère été porté sur le paysage impressionniste: Sisley manquait, quant à Pissarro — on pourrait, au fond, en dire autant. Seul, Claude Monet avec quelques chefs-d'oeuvre a été mis en valeur. On a pareillement reculé devant l'envoi de ce côté-ci de l'Océan des natures mortes en nombre. Ainsi réalisa-t-on une exposition de tableaux de figure, et ce faisant la véritable perspective historique fut quelque peu faussée.

Le poids de cette sélection reposait, avec Monet, sur Degas, Cézanne et Renoir, bien que la place d'honneur fût étrangement réservée au 'Moulin Rouge', grande toile de Lautrec, pittoresque évocation d'une époque. On y a rassemblé nombre de peintures parmi les plus belles de Degas, Renoir et Cézanne, entre autres: 'La voiture aux courses' (de Degas, à Boston), 'Au Cirque Fernando' (de Renoir, à Philadelphie), 'Le garçon au gilet rouge' (de Cézanne, à New York). En revanche, le célèbre 'Déjeuner des canotiers' de Renoir fut une déception: quelques figures spirituellement expressives, certaines 'parties' d'une étourdissante beauté — ne compensent pas l'impression confuse que le spectateur emporte du tableau.

Certaines autres toiles, certains dessins aussi (dans ce domaine les collectionneurs américains furent des pionniers) — notamment de Corot, de Degas et de Seurat — resteront dans la mémoire. Le nom de Seurat ayant été prononcé, signalons aussitôt l'inoubliable 'Etude définitive' — c'est ainsi qu'on l'appelle — pour la 'Grande Jatte' de Chicago. Cette petite 'Etude' (au Metropolitan Museum) par des moyens encore impressionnistes — avant que Seurat ne se 'figeât' — fixe un instant fugitif de telle sorte qu'il se fait mystérieusement 'éternel', c'est à dire un instant présent

La collection Courtauld à Paris — éternellement. Une génération plus tard, d'une manière différente, Bonnard s'y essaya à son tour.

Lorsqu'on feuillette le catalogue de cette exposition, on est stupéfait en constatant qu'à quelques exceptions près — le 'Cirque Fernando' de Renoir, par exemple — la plupart des tableaux avaient traversé l'Océan au cours des dernières 25-30 années. Ce serait ici l'occasion de se demander, si la France contemporaine fut seulement consciente de la responsabilité qu'elle assumait en assistant, indifférente, à cette espèce de 'drainage'. Les futures générations de France ne penseront pas autrement de la vente à l'étranger de son grand trésor artistique que les Italiens ne pensent de l'exode de leurs tableaux à 'fond d'or' dans les années 1900-1910 environ, et les Hollandais de la vente de leurs primitifs (van Eyck et d'autres) vers le milieu du siècle dernier. Et maintenant, après l'Allemagne et l'Amérique, l'Angleterre montre dans toutes leurs splendeurs ses richesses en tableaux français: la collection Courtauld. (Toutefois, la 'Baignade' de Seurat n'a pas été confiée aux mains des emballeurs). Cette collection de renommée universelle contient quelques-uns parmi les plus beaux tableaux qui aient jamais été peints sur le sol français. Aussi comprend-on la naïve stupeur du visiteur, lorsqu'il découvre que la 'Loge' de Renoir se trouve en possession anglaise: 'Mais comment...?' Il est en effet surprenant que de tels trésors aient pu être rassemblés — par un homme clairvoyant et conscient de son but, bien conseillé aussi — dans un court laps de temps, à savoir dans les années 20 et 30. Dans sa préface au catalogue Charles Sterling pose la question pourquoi les Anglais avaient si tardivement 'reconnu' l'art français. A notre avis, la réponse à cette question ne peut être apportée que dans un élargissement des perspectives. Bien entendu, dans l'Angleterre victorienne l'attitude littéraire et poétique face aux arts plastiques jouait un rôle considérable, et ne contribuait point à créer une attitude de 'voir' pur. Il faudrait, cependant, se rappeler que dans le dernier quart du siècle passé, dans tous les pays, la conception de l'art issue des traditionnelles notions de beauté de la Renaissance, conservait encore trop d'autorité pour que les innovations des impressionnistes et de Cézanne pussent rencontrer de la compréhension. Fromentin n'en avait aucune devant les peintres de plein-air. En présence de Mallarmé on osait à peine prononcer le nom de Cézanne (rapporté par T. Natanson). Quant à Valéry — son peintre était Degas. L'admiration de Jamot

allait à Corot... C'est pourquoi, plutôt que d'attribuer à la spécifique 'tradition' anglaise la responsabilité de la reconnaissance tardive de la 'nouvelle' peinture française, on devrait constater plus généralement que 'les temps n'étaient pas encore mûrs': aussi bien en France qu'en Angleterre, Allemagne, Italie ou Russie. De ce point de vue il est sans grande signification qu'en ce 20ème siècle les musées et les collectionneurs allemands (grâce à quelques hommes supérieurs, tels un Tschoudi, un Max Liebermann, entre autres) acquièrent des tableaux français de 10 à 20 ans environ plus tôt que les Anglais, ou que deux industriels russes — sait-on par qui conseillées, du fond de quel spleen — rassemblerent de bonne heure par douzaines des tableaux impressionnistes et post-impressionnistes dans leurs hôtels moscovites. La Saint-Petersbourg dirigeante, officielle, redevable à la culture française et italienne, celle d'Alexandre Benoit, ne s'est pas souciée de Cézanne ou de Monet...

Les tableaux de la collection Courtauld sont si célèbres dans le monde entier que nous pouvons nous borner à quelques observations brèves et générales. Parmi les Cézanne exposés se détachent quelques paysages ('Paysage rocheux', 'La montagne Sainte-Victoire', 'Le lac d'Annecy'); une nature morte ('Pot de fleur et poires'); quelques tableaux de figure ('L'homme à la pipe' et les 'Joueurs de cartes'); il est à remarquer que la version parisienne de ces derniers, provenant de la collection Camondo, paraît plus concentrée et plus intense. Maladroitement accrochés à côté des Cézanne, les tableaux de Van Gogh donnent l'impression de ne pas avoir ici leur place. Avec une acuité comme rarement auparavant, tout le problème de Van Gogh est reposé par cette exposition. On se souvient de la définition du sage et vieux Friedländer: 'Un génie sans talent', et que selon lui: 'Van Gogh aurait été grand, même s'il n'avait jamais peint un tableau'. A quoi correspond assez exactement l'opinion d'un autre sage, Thadée Natanson: '... Van Gogh n'est pas un grand peintre, c'est un accident pathétique'. Quoi qu'il en soit, la lettre de Cézanne à Emile Bernard reproduite dans le catalogue, et où il exprime l'espoir que: '... vous arriverez vite à tourner le dos aux Goghins et Gogs' (Lettre 1), sonne comme un 'memento'. De Renoir on voit, entre autres, la 'Loge' (était-ce bien nécessaire de nettoyer le tableau?) et 'La première sortie'. Tout a été déjà dit au sujet de ce merveilleux 'côte à côte': une femme et un homme dans leur loge. C'est un miracle vraiment que ce tableau ait pu être

*La collection
Courtauld
à Paris*

peint au siècle dernier. On a souvent prononcé devant lui le nom du Titien. Chaque objet — le gant, la fleur ou la chemise de l'homme — est 'glissé' dans un univers de poésie. Il faut le dire: à côté de Renoir, Manet avec ses oeuvres-maîtresses 'Bar aux Folies Bergères' et 'La servante de bocks', paraît dans une position difficile. Parmi les Degas on est surtout impressionné par la 'Femme à la fenêtre', ainsi que par le fin portrait de Camille Montejasi-Cicerale, chacun des tableaux représentant un 'monde' en soi; tandis que s'attache à la célèbre 'Miss Lola au Cirque Fernando' quelque chose qui fait penser à un tour de force.

On a souvent reproché aux impressionnistes proprement dits leur attitude 'objective' devant la nature. Rien qu'un oeil. Cela peut être vrai, jusqu'à un certain point, en ce qui concerne Monet ('mais quel oeil'), mais ne s'applique pas aux tableaux de la première période de Sisley et Pissarro. 'La neige à Louveciennes' (vers 1874) et particulièrement 'La station de Penge, upper Norwood' (1871) de Pissarro ne sont pas seulement d'une finesse inaccoutumée d'observation, mais pénétrés d'un intime et rare lyrisme. Le paysage de Pissarro avec son groupe de maisons à gauche et la locomotive pareille à un jouet, peut être mis dans son 'humilité' à côté des 'vues' les plus exquises de Corot de la première époque.

Cet aperçu peut être terminé avec la mention de plusieurs oeuvres de Seurat. Tandis que le grand tableau 'La jeune femme se poudrant' suscite de l'intérêt en tant que résultat d'une conséquente application du système pointilliste, les petits paysages des années 80 peints pour la plupart sur du bois mince, sont tout pleins d'une vie frémissante et 'conçus' à la manière impressionniste. Toutefois, l'esprit ordonnateur de Seurat, celui qui allait orchestrer 'La Baignade' et la 'Grande Jatte', y apparaît déjà, ne serait-ce que discrètement. Sur une surface de 24 sur 15 cm, tout un 'monde' est suggéré dans le 'Pêcheur à la ligne'.

'Le temps s'arrête. L'éternité demeure'.

Vitale Block

FRITZ GROSSMANN

I DIPINTI DI PIETER BRUEGEL

Un volume di pp. 208, mm. 305 × 220, 144 illustrazioni in nero e 11 tavv. a colori f.t.; rilegato in tela, sopraccoperta a colori L. 5.500

Attraverso un complesso di illustrazioni in nero e a colori che per la prima volta viene offerto da una monografia sul « Vecchio » Bruegel, il lettore raggiunge un'ampia e più diretta conoscenza dell'opera fra noi famosa (ma forse non altrettanto « vista ») del massimo esponente della pittura fiamminga del Cinquecento. La posizione e l'importanza storica del grande artista, oltre ai problemi attributivi e di stile, vengono esposte con chiarezza e attenta considerazione nelle pagine del Grossmann.

QUADERNI DI SAN GIORGIO

II ARTE FIGURATIVA E ARTE ASTRATTA

A cura del Centro di cultura e civiltà della Fondazione Giorgio Cini.

Relazioni e interventi di Carena; Courthion; Lhote; Severini; Venturi; Argan; Prampolini; Brion; Cognat; Lardera; Dorflès; Battiss; Shimizu; Degand; Bettini; Valsecchi; Rossi; Scarpa; Beck; Tsouchlos; Starzynski; Vedova. *Prémessa di* Francesco Carnelutti.

Un volume di pp. VIII-240, mm. 244 × 172, inbrossura L. 1.500

Il Centro di cultura e di civiltà della Fondazione Giorgio Cini ha creduto utile provocare un colloquio tra artisti e critici sul tema *Arte figurativa e arte astratta*, che si tenne a Venezia, nell'isola di San Giorgio Maggiore, i giorni 4, 5 e 6 ottobre 1954; ed ora ne offre al pubblico il documento. Attraverso le relazioni e gli interventi di artisti e di critici impegnati direttamente nella polemica astrattistica viene delineato un ampio panorama delle idee e delle opinioni relative a uno dei problemi d'arte più vivi del nostro tempo.

SANSONI FIRENZE

Biblioteca di Paragone

Poesia, Narrativa, Critica

ATTILIO BERTOLUCCI - *La Capanna Indiana, poesie, premio Viareggio 1951. Seconda edizione ampliata.*

PIERO BIGONGIARI - *Il senso della lirica Italiana.*

RAFFAELLO BRIGNETTI - *Morte per acqua, racconti.*

DIEGO MARTELLI - *Scritti d'arte a cura di Antonio Boschetto.*

GIORGIO BASSANI - *La passeggiata prima di cena, racconti.*

SILVIO D'ARZO - *Casa d'altri, racconto lungo.*

FAUSTA TERNI CIALENTE - *Cortile a Cleopatra, romanzo.*

CORRADO GOVONI - *Antologia poetica - a cura di G. Spagnoletti.*

ANNA BANTI - *Il bastardo, romanzo.*

FERRUCCIO ULIVI - *Galleria di scrittori d'arte.*

CARLO BO - *Riflessioni critiche.*

GIULIANO LEGGERI - *Domenica sul fiume, romanzo.*

GIACINTO SPAGNOLETTI - *Le orecchie del diavolo, romanzo.*

VITTORIO SERMONTI - *La bambina Europa, romanzo.*

P. PAOLO PASOLINI - *La meglio gioventù, poesie.*

SANDRO SINIGAGLIA - *Il flauto e la bricolla, poesie.*

SANSONI FIRENZE